

## Trabajo Fin de Grado

La “Danza de las horas” en *La Gioconda* de  
Almicare Ponchielli

The “Dance of the hours” in *The Gioconda* by  
Almicare Ponchielli

Autor

Patricia García Martínez

Director

Roberto Anadón Mamés

Facultad de Filosofía y Letras  
2016-2017



## Índice

1.-Resumen.....	p. 3
2.-Introducción.....	p. 3
2.1.-Justificación.....	p. 3
2.2.-Estado de la cuestión.....	p. 4
2.2.1.-Obras sobre historia de la ópera.....	p. 5
2.2.2.-Obras sobre danza.....	p. 6
2.2.3.-Obras sobre espectáculos en general.....	p. 7
2.2.4.-Obras dedicadas a Amilcare Ponchielli y a <i>La Gioconda</i> .....	p. 8
2.3.-Objetivos.....	p. 9
2.4.-Metodología.....	p. 9
3.-Capítulos.....	p. 11
3.1.-Antecedentes: qué es el ballet, su surgimiento y primeros ballets en la ópera. Ópera Ballets.....	p. 11
3.2.- <i>Grand Opéra</i> francesa: el ballet como elemento constituyente imprescindible.....	p. 16
3.3.- <i>La Gioconda</i> , Amilcare Ponchielli, evolución italianizada de la <i>Grand Opéra</i> .....	p. 17
3.4.-Estudio general de la danza en las óperas de Ponchielli y análisis específico del ballet “La danza de las horas” en <i>La Gioconda</i> .....	p. 19

4.-Conclusiones.....	p. 27
5.-Bibliografía.....	p. 29
6.-Páginas web.....	p. 31
7.-Anexos.....	p. 34
7.1.-Amilcare Ponchielli.....	p. 34
7.2.-Arrigo Boito.....	p. 36
7.3.-Ángel Corella.....	p. 38
7.4.-Letizia Giuliani.....	p. 40
7.5.-Argumento de <i>La Gioconda</i> .....	p. 41
7.6.-Análisis de la ejecución del ballet “La danza de las horas” por los bailarines Ángel Corella y Letizia Giuliani.....	p. 45
7.7.-Análisis del escenario y del vestuario.....	p. 51
7.8.-Galería de imágenes.....	p. 54

## 1. Resumen

Este trabajo, tras bosquejar un sucinto repaso de la historia de la danza y su relación con la ópera, que vive sus momentos más sobresalientes en las *Opéra Ballet* del XVII y en la *Grand Opéra* del XIX, se centra en un título concreto, *La Gioconda* (1876, Milán) de Almicare Ponchielli, y más específicamente en su ballet “La danza de las horas” por ser el primero de su género en todo este periplo que presenta un argumento definido, autónomo y completo que lo hace susceptible de ser interpretado incluso fuera del contexto de la obra para la que fue concebido: el libretista Arrigo Boito imaginó doce bailarinas dibujando un círculo que representaba las doce horas de un reloj esférico y dos bailarines situados en el centro del mismo ejerciendo de las manecillas que señalan las horas. La magia de la música de Ponchielli animó esta idea.

## 1. Introducción

### 1.1 Justificación

La danza ha acompañado al ser humano desde la noche de los tiempos, pero no será hasta el Renacimiento italiano cuando ésta irá adquiriendo las características que elevarán a aquello que nació con vocación eminentemente lúdica a la categoría de arte. Los ambientes de palacio propiciaron un desarrollo que se vio favorecido por su uso como elemento propagandístico para aparentar poderío ante embajadores y nobles de distintos países, como acaeció en los esponsales de Lorenzo de Medici y Clarisa Orsini<sup>1</sup>. Esta distracción hurtada al pueblo llano por la aristocracia acabaría por convertirse, arropada con elegantes coreografías y desafiantes movimientos, en lo que más tarde pasó a denominarse ballet.

Ligado durante siglos a la ópera como mero ornato en posición de subordinación, “La danza de las horas”, ballet ubicado en el acto III de *La Gioconda* de Ponchielli, trabajo por el que es recordado mundialmente su autor gracias a la repercusión que tuvo este número<sup>2</sup>, supone la emancipación de este subgénero al narrar una historia autoconclusiva que discurre con independencia de la trama principal.

---

<sup>1</sup> ESTEBAN CABRERA, NIEVES, *Ballet. Nacimiento de un arte*, Madrid, Librerías Deportivas Esteban Sanz S.L., 1993, pp. 17-18.

<sup>2</sup> El director cinematográfico Joseph L. Mankiewicz la utilizó en su filme *Masquerade* (1967, estrenada en España como *Mujeres en Venecia*), aunque el primero que la llevó a la gran pantalla fue Walt Disney

Este tema ha sido elegido, en primer lugar, por mi gusto personal hacia los ballets, habiéndome formado como bailarina clásica durante una etapa de mi vida; en segundo lugar, por el interés en conocer más a fondo el panorama en el que el ballet y la ópera se fusionan a lo largo de la historia y cómo lo hacen; en tercer lugar, para hacer una pequeña aportación sobre algo tan poco estudiado y, en cuarto lugar, por la señalada trascendencia de “*La danza de las horas*”, como ya hemos apuntado.

La danza es un arte efímero y pasajero<sup>3</sup>, perecedero, que no se preserva en el tiempo a no ser que se grabe, pues en caso contrario desaparece en el mismo momento de su ejecución. Gracias a los avances tecnológicos hoy podemos contemplar filmaciones de escenarios mientras se representaban óperas o ballets, lo que no nos ilustra sobre su pasado hasta prácticamente el siglo XX, por lo que hemos de recurrir a un ejercicio de investigación y búsqueda en las diversas fuentes, documentales, gráficas, etc., para acercarnos a lo que fue en épocas pretéritas.

La danza, en todas sus variantes, es para el bailarín y coreógrafo una experiencia física y emocional que llega al espectador por los canales visual y auditivo con el fin de despertar también en él una respuesta emotiva. Esa fuerza de la danza, ese mundo de sensaciones y emociones en simbiosis con la música y la interpretación de los personajes, que puede mover nuestra percepción hasta llegar a rozar el límite con la realidad al sumergirnos en un gozoso huracán sensorial, es lo que me ha movido a la elección del tema de este TFG.

## 1.2 Estado de la cuestión

Existen numerosas publicaciones sobre la danza y la ópera, de carácter general, y variadas son también las específicas en uno y otro campo. Pero apenas hemos encontrado análisis pormenorizados del ballet “*La danza de las horas*” en ninguna de ellas, salvo breves referencias valorativas del conjunto en su mayor parte, con la excepción del realizado por Jordi Ribera Bergós en la colección dirigida por el Dr. Roger Alier “*Introducción a la ópera*” de la editorial Ma non troppo. Haremos un repaso de todo ello agrupando las obras en los siguientes apartados:

---

en su película *Fantasía* (1940), en graciosa versión para elefantes e hipopótamos. <https://www.youtube.com/watch?v=jxWX52iwdYU> (consultada el 20-07-2017).

<sup>3</sup> AGOSTINI A., PASI M., *El ballet. Enciclopedia del arte coreográfico*, Madrid, Aguilar, 1987, p. 36.

### 1.2.1 Obras sobre historia de la ópera

- ALIER R., *Historia de la ópera*, Barcelona, Ediciones Robinbook, 2002. Su contenido responde al título y traza un recorrido desde el surgimiento del género hasta fines del siglo XX, con aportaciones sobre la Grand Opéra y Ponchielli generales pero ilustrativas.
- BASSO A. (Dir.), *Storia dell'opera*, Torino, Unione Tipografico-Editrice Torinese, 1977. Obra magna que en sus seis tomos puede considerarse todavía hoy como la más completa y pormenorizada historia de la ópera. A destacar el capítulo segundo de la parte séptima Il secondo Ottocento, a cargo de Guido Salvetti, y en especial su epígrafe “Ponchielli e la grande opera italiana”.
- KIMBELL D., *Italian opera*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991. Se centra exclusivamente en el panorama italiano, sirviéndonos para el trabajo el apartado que habla de Boito, libretista de *La Gioconda*.
- MENENDEZ TORRELLAS G., *Historia de la Ópera*, Villanueva de la Cañada, Ediciones Akal, 2013. Su capítulo X comienza con un epígrafe sobre la Grand Opéra, que es lo más sobresaliente del mismo medido por su interés para nuestro estudio, ya que a Ponchielli apenas le dedica unos párrafos y solo uno, no muy acertado, a *La Gioconda*, a la que pone como ejemplo “de la desorientación característica de esta época en Italia”<sup>4</sup>.
- LEIBOWITZ, R., *Storia dell'opera*, Milán, Garzanti, 1966. Obra importante en la fecha de su primera edición francesa (1957), hoy resulta superada en algunas consideraciones vertidas con cierta superficialidad, como que a Ponchielli no le quedó otra que vivir a la sombra de Verdi buscando fáciles efectos plateales<sup>5</sup>. Por otra parte, al cremonés no lo incluye en su repaso histórico más que en una nota al pie, despachando en el listado de biografías de autores la suya con dos escuetos párrafos.

---

<sup>4</sup> Op. cit., p. 362.

<sup>5</sup> Op. cit., p. 233.

- LINDEMANN H., *Enciclopedia de la música clásica, ópera y ballet*, Barcelona, Ediciones Robinbook, 1999. De manera muy pedagógica y esquematizada muestra paso por paso la historia de la música clásica, los instrumentos y formas musicales, entre las cuales se encuentra el ballet, los grandes compositores, intérpretes, y además cuenta con un glosario de términos musicales.
- SADIE, S. (Ed.), *The New Grove Dictionary of Opera*, New York, Oxford University Press, 2004. Otro de los títulos imprescindibles por su rigor y útil en sus entradas de Ponchielli, *La Gioconda* o la *Grand Opéra*.

### 1.2.2 Obras sobre danza

- ABAD CARLÉS A., *Historia del ballet y de la danza moderna*, Madrid, Alianza Editorial, 2012. De un modo muy cercano y con opiniones razonadas, trata la evolución del género a lo largo del tiempo, con especial atención a los creadores del ayer y del hoy que han iniciado y desarrollado nuevos principios coreográficos consiguiendo que la danza avance y refleje las inquietudes de su tiempo. No menciona “La danza de las horas”.
- AGOSTINI A., PASI M., *El ballet. Enciclopedia del arte coreográfico*, Madrid, Aguilar, 1987. Recoge a manera de diccionario los distintos ballets de la historia, sin mencionar aquellos que forman parte de otras obras como los de *La Gioconda*.
- AGUILAR MORÉ R., GASCH S., *Ballet*, Barcelona, Editorial Pentágono, 1958. Relaciona el mundo de la danza con el mundo de la pintura, de los que destaca a artistas como Degas, Lautrec, Clará o Berein. Aguilar Moré que ilustra el libro con guaches, pero a pesar del título poco tiene que ver con nuestro cometido.
- ALEMANY LÁZARO M. J., *Historia de la danza I: Recorrido por la evolución de la danza desde los orígenes hasta el siglo XIX*, Valencia, Piles Editorial de Música, S. L., 2009. Abarca este primer tomo desde la prehistoria hasta la crisis del ballet romántico y el clasicismo del ballet en Rusia. Prioriza conocer las características que tiene la danza en cada época y hacer un itinerario por la



misma, situándola en su contexto social, político, artístico, etc., ya que todos estos aspectos son los que explican el hecho dancístico, en opinión de la autora, que no cita ni *La Gioconda* ni sus ballets, algo que se repite en la obra siguiente, en la que también participa.

- ALEMANY LÁZARO M. J., CARRASCO BENÍTEZ M., CAYUELA G. A., ELVIRA ESTEBAN A. I., GIMÉNEZ MORTE C. y RUIZ MAYORDOMO M. J., *Historia de la danza. Vol. I: de la prehistoria al siglo XX*, Valencia, Mahali Ediciones, 2016. Obra coral en la que cada autora tiene una formación diferente y nos habla desde un punto de vista muy personal respecto a la investigación histórica de la danza. Ana Isabel Elvira Esteban se encarga de los siglos XVIII y XIX, los más relacionados con el presente trabajo.
- ESTEBAN CABRERA N., *Ballet: nacimiento de un arte*, Madrid, Librerías Deportivas Esteban Sanz Martínez, 1993. Historia de la danza desde los orígenes hasta las *Opéra Ballet*, quedando por tanto el siglo XIX fuera de su ámbito.
- GASTÓN E., *Sociología del ballet. Fundamentos racionales y sociológicos de la danza*, México, Seminario de Cultura Mexicana, 2008. Aporta información sobre todos los aspectos posibles del ballet, como el cuerpo, el peso, la altura, escenografía, posiciones, formaciones grupales, etc. Tangencial a este trabajo.
- SALAZAR A., *La danza y el ballet. Introducción al conocimiento de la danza de arte y el ballet*, México D. F., Fondo de Cultura Económica, 1949. De manera minuciosa y con dibujos muy ilustrativos cuenta la historia de la danza pasando por toda su evolución y sus distintos géneros, sin renunciar al apartado más técnico. Como laguna para nuestros fines no trata apenas los ballets de las *Grand Opéra* y salta el periodo italiano de Ponchielli.

### 1.2.3 Obras sobre espectáculos en general

- D'AMICO S. (Ed.), *Enciclopedia dello spettacolo*, Roma, Casa Editrice Le Maschere, 1954-1966. El saber concentrado en sus profusos 11 volúmenes es verdaderamente enciclopédico, siendo el ballet, sección dirigida por Gino

Tani, uno de los géneros protagonistas de sus casi 20.000 páginas, constituyendo una herramienta básica de consulta sobre éste y la ópera, con especial mención a la entrada de Ponchielli.

- DE LEÓN M., *Espectáculos escénicos: producción y difusión*, México, Colección Intersecciones, 2009. Publicación que nos ayuda a comprender el proceso de producción y difusión de la ópera y el ballet.

#### 1.2.4 Obras dedicadas a Amilcare Ponchielli y a *La Gioconda*

- ALBAROSA N., DI BENEDETTO R., MORELLI G., POLIGNANO A. y VIALE FERRERO M., *Amilcare Ponchielli 1834-1886. Saggi e ricerche nel 150° anniversario della nascita*, Cremona, Cassa Rurale ed Artigiana di Casalmorano, 1984. Valioso estudio del autor cremonés y su obra que recoge un capítulo de Di Benedetto dedicado a repasar la importancia de los ballets en las óperas de Ponchielli, cerrándolo con la forlana del acto I de *La Gioconda* y con “La danza de las horas”, a la que presta singular atención.
- GAMMOND P., *Guía ilustrada de compositores de ópera*, Madrid, Mondadori, 1988. Elenco de autores en el cual aparece Ponchielli con dos ejemplos de sus obras, *La Gioconda* e *Il Figliuol Prodigo*.
- GHIRARDIN, G., *La gioconda di Amilcare Ponchielli*, Milán, Mursia, 1999. Editada en la colección “Invitación a la escucha” es una obra divulgativa que se centra en la trama, personajes y libreto sin dejar de lado un atractivo relato sobre la génesis de *La Gioconda*, su autor y las primeras representaciones.
- RIBERA BERGÓS J., *La Gioconda de Amilcare Ponchielli*, Barcelona, Ediciones Robinbook, 2003. Interesante libro que nos habla de Ponchielli y su camino hacia *La Gioconda*, deteniéndose en los aspectos musicales de la obra que compendia con la descripción de los personajes y una completa sinopsis argumental. En el apartado “Libreto y comentarios musicales” incluye un minucioso análisis musical de “La danza de las horas”.

- TINTORA G. (Coord.), *Amilcare Ponchielli*, Milán, Nouve Edizioni, 1985. De sus fecundas 194 páginas casi el 60% lo ocupan artículos de investigación sobre *La Gioconda*, siendo el más importante para este trabajo el de Luigi Rossi “Ponchielli e il balletto”, que no solo se interesa por aquellos contenidos en las óperas del autor sino que abarca toda su producción en este campo.

### 1.3 Objetivos

El propósito de este trabajo es reivindicar el importante valor artístico de la danza aun cuando ésta se subsume en un espectáculo más amplio como la ópera, mostrado mediante uno de sus ballets más representados, “La danza de las horas” de *La Gioconda* de Ponchielli. Para ello hemos marcado los siguientes objetivos:

- Conocer los orígenes y antecedentes del ballet.
- Hacer un breve recorrido por la historia del mismo y su relación con la ópera.
- Estudiar a Amilcare Ponchielli como compositor y su *Gioconda* como eslabón italiano de la *Grand Opéra*.
- Relacionar los trabajos anteriores de Ponchielli en el campo de la danza.
- Análisis específico de “La danza de las horas” con apoyo de la partitura.

### 1.4 Metodología

La metodología llevada a cabo para el desarrollo del trabajo ha sido una continua labor de comparación entre fuentes bibliográficas, acompañadas del análisis formal y estético de la partitura de “La danza de las horas”. Ello se ha complementado con el visionado de algunas filmaciones del fragmento de indiscutible referencia, entre ellas las protagonizadas por los bailarines Ángel Corella y Letizia Giuliani.

El orden seguido comenzó con un atento estudio del argumento de *La Gioconda*, tras el que se efectuó un primer visionado completo de la obra para ubicar con precisión dentro de la misma el ballet protagonista de este estudio y establecer su relación con el todo.

Procedimos después a una labor de búsqueda de fuentes, generales y específicas, a través de internet y en diversas bibliotecas, lo que nos llevó a contar con numerosas publicaciones tradicionales, algunas de las cuales estaban escritas en italiano o en inglés. Un tercer paso fue la traducción de aquello que consideramos relevante de dicha información. Finalmente, se clasificó y ordenó el material antes de comenzar la redacción del trabajo.

## 2. Capítulos

### 2.1 Antecedentes: qué es el ballet, su surgimiento y primeros ballets en la ópera. Ópera ballets.

Desde la noche de los tiempos el ser humano ha sentido la necesidad de comunicarse corporalmente para expresar, a través del movimiento rítmico, sentimientos y estados de ánimo, sirviendo en sus inicios para ritualizar acontecimientos importantes como nacimientos, uniones de pareja o defunciones. Por su carácter efímero resulta prácticamente imposible situar su origen en el espacio y en el tiempo, ya que solo es conocido por testimonios escritos o artísticos (pintura y escultura) de las civilizaciones clásicas (Egipto, Grecia o Roma). Igualmente, desde tiempos antiguos ha existido una dicotomía entre danza como rito social, expresión folclórica y popular, y danza como arte y espectáculo integrado en un conjunto formado por la propia danza, la música, la coreografía y la escenografía. Parece ser que fue en la Antigua Grecia cuando la danza empezó a ser considerada como arte, el cual se representaba frente a un público<sup>6</sup>. Pero los orígenes modernos de la consideración de la danza como arte, y más propiamente del ballet, se remontan a la etapa histórica del Renacimiento italiano, siendo varios los factores que le dieron sentido y forma<sup>7</sup>, destacando sobre todos la vivificación de cuanto constituyó la gran cultura pagana como las fiestas romanas y el Carnaval.

Los bailes y las danzas toman un valor muy importante en la aristocracia, como los Sforza o los Médicis, quienes quieren disfrutar de los placeres y las riquezas de la vida, ya que la vida para ellos va a ser un espectáculo en el que aparentar su poderío y pujanza económica<sup>8</sup>. La música y la danza se hacen así imprescindibles, y con estas dos artes comienzan a nacer nuevas tipologías como los *intermezzi*, que son danzas entre plato y plato en los festines, pero también se retoman otros modelos como la representación de piezas de la comedia clásica de autores como Plauto y Terencio.

Les gusta celebrar estas fiestas bailando disfrazados de animales, dando lugar a las *mascherate*, que llegan a ser fiestas aristocráticas que posteriormente, en los banquetes

---

<sup>6</sup> [https://es.wikipedia.org/wiki/Historia\\_de\\_la\\_danza](https://es.wikipedia.org/wiki/Historia_de_la_danza), (consultada el 8-9-2017).

<sup>7</sup> SALAZAR A., *La danza y el ballet. Introducción al conocimiento de la danza de arte y el ballet*, México D. F., Fondo de Cultura Económica, 1949, p. 73.

<sup>8</sup> *Ibíd.*, p. 74.

franceses de la época de Carlos VI, al final del siglo XIV, ya estaban perfectamente diseñadas, organizadas y preparadas como espectáculos con coherencia, anticipando lo que posteriormente será denominado formalmente como ballet.

Es en esta época cuando se empiezan a crear los primeros manuales sobre danza y ésta comienza a tener un cierto orden y una preparación previa al momento en el que se ejecuta. *De arte saltandi et choreas ducendi*, de Domenico Piacenza, quien vive alrededor de la mitad del siglo XV, es para muchos historiadores el primer manual de danza<sup>9</sup>.

A finales del siglo XV, en la corte de los Sforza en Milán, estas celebraciones con danzas eran espléndidas, tanto que los *Balli* que se empezaron a alargar progresivamente en los festines tuvieron la necesidad de seguir un argumento. Los temas que se elegían para representar eran tomados de la antigüedad clásica, como los amores entre Orfeo y Eurídice o los viajes marinos de Jasón y sus argonautas. Esto era lo que hoy en día se entiende como ballet, aunque en esta época el vocablo *balli* hacía referencia a su lugar de ejecución, los salones de *ballo*.

Encontramos en el Renacimiento distintos tipos de danzas con muchísimas similitudes entre Italia, Francia y España. Por un lado, la danza señorial o la danza baja, la cual se baila con amplios y pesados ropajes que no permiten los movimientos rápidos y agitados; y por otro lado, la danza campesina o danza alta, caracterizada por saltos y movimientos rápidos, siendo esta tipología la que todos preferían a excepción de la alta aristocracia, que por honor y respeto a su clase debía rendir pleitesía a todo lo señorial, y por tanto a su danza, contenedora de pinceladas de la tradición medieval.

Andando el tiempo se mezclarán estas dos tipologías y el resultado de esta unión será suavizar la danza campesina tomando de la danza señorial toda la reglamentación junto con aquello relacionado con las buenas maneras y la distancia que debe ponerse entre la clase que baila y el resto. En los tratados de danza de la época se encuentra que estas danzas solo serán bailadas por quienes no son plebeyos.

Si en un principio las danzas se ejecutaban de forma improvisada, *all improvviso*, y se daba bastante libertad al danzante, en el siglo XVII la baja danza comenzará a tener un carácter más coreográfico tomando algunos pasos de la gallarda, que era la danza que

---

<sup>9</sup> ABAD CARLÉS A., *Historia del ballet y de la danza moderna*, Madrid, Alianza Editorial, 2012, p. 27.

predominaba en la sociedad europea junto con la moresca, dando lugar a la toma de nuevas figuras como *congé*, para despedirse de la dama, o los *pas menus*, *pas levés*, o *pas de breban*.

Respecto a la distribución de los danzantes en el Renacimiento, se encuentran grupos diferenciados por organizarse en parejas sueltas, danzas de parejas unidas y danzas múltiples o corales, además de danzas individuales. Un rasgo muy importante que se debe seguir cuando las danzas no son individuales es que los danzantes deben mantener una coherencia entre ellos, o bien dejándose guiar el uno por el otro, que era lo que se hacía en los inicios del ballet, o bien teniendo una coreografía perfectamente estudiada, que es lo que ha prevalecido hasta nuestros días. Para conseguir la perfección entre la coordinación de los danzantes será necesario ensayar la danza antes del espectáculo final, lo que en la actualidad se denomina ensayo general.

Gracias a Catalina de Médicis, quien introdujo en Francia los *intermezzi alla italiana*, el ballet alcanzó el esplendor como *Ballet comique*, organizado por su *baladin*<sup>10</sup> y pianista de cámara Balthasar de Beaujoyeulx para la celebración del matrimonio de uno de los *mignons*<sup>11</sup> de Enrique II. El *Ballet comique* era una danza o ballet con argumento de comedia con el fin de mantener durante cinco horas y media al público atento. Los ballets se convertirán también en un evento de carácter político al dejar ver a los embajadores de otros países el poderío y la elegancia de las cortes. El *Ballet comique* no requería realmente una técnica especial ni una habilidad física determinada, sino más bien decoro, elegancia y porte<sup>12</sup>, siendo uno de los más importantes *El Ballet Comique de la Reine* de Beaujoyeulx. Se daban en grandes fiestas suntuosas que tanto gustaban a la aristocracia, pero las gentes de rango inferior no aceptaban que las mascaradas fuesen desapareciendo, y a pesar de que la moda fuesen los *intermezzi* y el *Ballet comique*, seguían celebrando dichos actos, mucho más económicos y fáciles en cuanto a preparación por su gran improvisación, aunque este último detalle es algo que molestaba a los que habían contemplado los *Ballet comique*, ya que demandaban un cierto orden del que carecían las mascaradas, lo cual se solucionó con la combinación

---

<sup>10</sup> Bailarín.

<sup>11</sup> En el siglo XVI se denominaba *mignon* o *mignonne* al hijo preferido y en el caso de Enrique II se refiere a la distinción por parte del rey que recibía alguien de notable confianza en gran cantidad de aspectos. [https://es.wikipedia.org/wiki/Anne\\_de\\_Montmorency](https://es.wikipedia.org/wiki/Anne_de_Montmorency) (consultada el 30-10-2017)

<sup>12</sup> ABAD CARLÉS A., op. cit., p. 23.

de la mascarada con una leve trama, que el musicólogo francés Henri Prunières denominó *Ballet-masquerade*. En esta nueva modalidad de espectáculo, mucho más fácil y económica, se dejan a un lado los trajes lujosos, que solo se usarán en el *Ballet comique*, y se emplearán meros disfraces<sup>13</sup>.

El *Ballet comique* va evolucionando y cada vez se demandan más los ballets de números sueltos o *Ballet à entrées*. Cada entrada es un número independiente que nada tiene que ver ni con la anterior ni con la posterior<sup>14</sup>. Estos números son mucho más ligeros y burlescos. Y mientras esto estaba sucediendo en Francia, en Inglaterra en la época de Enrique VIII gustaban y tenían mucho éxito las *masques*<sup>15</sup>, que eran similares a las *masquerie* italianas. La *masque* combinó la música con la poesía, con la danza y con el coro, partes que estaban unidas por un hilo conductor que era el argumento.

Al contrario de lo que pasó con Catalina de Médicis, con María de Médicis la moda irá de Francia a Italia, pues habían llegado a la corte francesa algunos de los inventores de la ópera italiana, Ottavio Rinuccini y Giulio Caccini, los cuales reciben todas estas influencias de los distintos ballets y crean adaptaciones donde lo que no es estrictamente mímica se cambiará por el canto, dando un paso más hacia la *Opéra Ballet*, que nacerá décadas después en París<sup>16</sup>.

El ballet es el término que se usa para denominar a las composiciones musicales interpretadas y acompañadas por la danza, y del mismo modo que una ópera convencional requiere un argumento que se vaya desarrollando a lo largo de la obra, lo mismo sucede con el ballet, pero con la característica de que no es necesario que la historia se narre cantando, sino que solo es necesario el cuerpo y la expresión de los sentimientos mediante sus movimientos y posturas<sup>17</sup>.

La entrada del canto en el ballet francés se dará con *Ballet d'Alcine* en 1610, ballet denominado por Prunières como uno de los primeros *Ballets mélodramatiques*<sup>18</sup> donde el argumento se desarrolla cantado y las danzas son un complemento que nada tiene que ver, pero que acompaña al canto, de tal modo que estos *ballets à entrées* combinados

---

<sup>13</sup> SALAZAR, A., op. cit., p. 110.

<sup>14</sup> Ibídem, p. 111.

<sup>15</sup> ABAD CARLÉS A., op. cit., p. 25.

<sup>16</sup> SALAZAR, A., op. cit., p. 112.

<sup>17</sup> LINDEMANN H., *Enciclopedia de la música clásica, ópera y ballet*, Barcelona, Ediciones Robinbook, 1999, p. 62.

<sup>18</sup> SALAZAR, A., op. cit., p. 112.



con el argumento cantado no tienen necesidad de ninguna escenografía, simplemente son danzas dentro de un cuadrado que creaban los músicos disfrazados, lo cual nos lleva a que la danza ya no se da en grandes salones o plazas como una fiesta, sino que entra en los teatros.

Esta nueva concepción del ballet encima de los escenarios debía estar perfectamente sincronizada con los músicos, quienes se colocaban en la parte más alta, en la plataforma, mientras que los danzantes, cubiertos con máscaras, lo hacían en la parte más baja o parterre, con el único objetivo de agradar al público, al contrario que en las mascaradas, donde el fin exclusivo era el divertimento de los mismos<sup>19</sup>. Los maestros de la danza eran los encargados de la técnica de los danzantes, procuraban que fuese la correcta y la más perfeccionada en cuanto a forma se refiere.

La música, en este tipo de espectáculos, pasa a complementar la danza, que tomará un papel preponderante en su llegada a los escenarios que ya no dejará en toda la historia, incluso hasta nuestros días. Al principio los músicos se disponían en un espacio más apartado para dejar la mayor parte del escenario a los bailarines, siendo los violines los instrumentos más importantes<sup>20</sup>. Más tarde se empezaron a disponer en tribunas separadas, y nunca tenían un número específico de músicos, sino que se adaptaban a los que había en cada momento.

Tras la muerte de Luis XIII en 1643, en la corte francesa durante un tiempo se dejó de demandar el ballet como signo de luto. El ballet volverá a resucitar de la mano del poeta francés Isaac de Benserade y el compositor y bailarín de origen florentino Jean Baptiste Lully. Este último percibió la debilidad de los ballets hasta el momento: al tratarse de ballets de entradas quedan lapsos de tiempo colgados entre los números, por lo que para que esto no suceda añade partes instrumentales, solos, dúos o escenas dramáticas, de modo que poco a poco los ballets no son solamente danzas, sino que comienzan a ser pasajes de óperas, adquiriendo el arte de la danza una importancia imprescindible en el desarrollo éstas, naciendo las *Opéra-Ballet*<sup>21</sup>.

---

<sup>19</sup> Ibídem, p. 115.

<sup>20</sup> Ibídem, pp. 117-118.

<sup>21</sup> Ibídem, p. 119.

## 2.2 *Grand Opéra* francesa: el ballet como elemento constituyente imprescindible.

La decadencia del final del reinado de Luis XIV de Francia tuvo su parangón en las últimas obras de Lully, más interesado en la música hasta el punto de que incluso sus *Opéras Ballet* son incapaces de mantener una acción seguida durante toda la longitud del espectáculo<sup>22</sup>, no acabando de compenetrarse el ballet y la ópera. Lully murió repentinamente dejando opción a otros compositores de presentar nuevas óperas. Entre los autores afortunados<sup>23</sup> destaca André Campra<sup>24</sup>, quien configuró *Opéra Ballet* caracterizadas por tener mayor proporción de escenas bailadas. El primer ejemplo de este nuevo género es *Les Fêtes vénitiennes* de 1710. Otro compositor que creó en este género fue Jean-Philippe Rameau con obras como *Les Indes Galantes* de 1733.

El maestro de baile francés Pierre Rameau fijará en 1725 con su tratado *Le Maître à Danser* nuevas normas en la danza para ópera, haciendo hincapié en las cinco posiciones de los pies guardando siempre la compostura y elegancia, dando gran importancia al minueto<sup>25</sup>, haciendo siempre homenaje al rey, en ese caso Luis XV. Es también en este momento cuando las mujeres comienzan a aparecer en escena siendo Marie Anne de Cupis<sup>26</sup> una de las primeras en cortar con las reglas de la Academia y liberar al ballet del peso de sus faldas largas convirtiendo la danza en un ejercicio donde ya no solo prima la horizontalidad, sino que también la verticalidad<sup>27</sup>. Al igual que las fórmulas anteriores, en el género de *Opéra Ballet* éstas se repitieron hasta llegar al agotamiento<sup>28</sup>, con la excepción de algunos coreógrafos como Jean Georges Noverre, cuyas innovaciones vieron la luz en colaboraciones con Gluck y Mozart.

El renacer de la ópera y el ballet juntos se volverá a dar en el siglo XIX, cuando en julio de 1830 una revolución liberal apoyada por la alta burguesía financiera sentó en el trono de Francia a Luis Felipe de Orleans, que puso todo su empeño en que París fuese la ciudad más cultural del momento atrayendo y dando cobijo a grandes artistas de otros

---

<sup>22</sup> SALAZAR A., op. cit., pp. 144-145.

<sup>23</sup> ALIER R., *Historia de la Ópera*, Barcelona, Ediciones Robinbook, 2002, p. 65.

<sup>24</sup> No es de la misma opinión A. Salazar, quien lo considera muy inferior a Lully. Op. cit., p. 143.

<sup>25</sup> Composición puramente instrumental, en compás ternario y movimiento moderado, que se intercala entre los tiempos de una sonata, cuarteto o sinfonía. <http://dle.rae.es/srv/fetch?id=PKoKgOf> (consultada el 30-10-2017)

<sup>26</sup> Su nombre artístico era María Camargo, quien tomó el segundo apellido en honor a su madre que procedía de España.

<sup>27</sup> ABAD CARLÉS A., op. cit., pp. 40-41.

<sup>28</sup> *Ibidem*, pp. 47-56.

países. Comenzaba una nueva etapa que daba lugar al nacimiento de la *Grand Opéra*. Era el momento perfecto para su nacimiento, pues géneros como la *tragédie lyrique* empezaron a decaer y otros como la *opéra comique* habían trasladado su centro neurálgico a Roma. Este vacío propició que el nuevo subgénero operístico se introdujese en la corte francesa como una bocanada de aire fresco<sup>29</sup>.

La *Grand Opéra*<sup>30</sup> se caracteriza por su grandiosidad en todos los ámbitos, multitud de personajes, temas de carácter histórico, una gran orquesta, impresionantes efectos escénicos, rico vestuario y música fluida acompañando una trepidante acción escénica, dividiéndose en actos, generalmente cinco, e incluyendo ballets. Su iniciador fue Daniel Esprit Auber con *La muette de Portici*, pero debe su fama al compositor judío alemán Jacques Meyerbeer, compositor por excelencia de este género, con títulos como *Robert le Diable* de 1831 o *Les Huguenots* de 1836<sup>31</sup>. La *Grand Opéra* cuenta con la ayuda de avances técnicos como la iluminación con gas, lo cual era mucho más cómodo y permitía crear multitud de efectos como la penumbra o el claroscuro.

Respecto a los progresos en el campo de la danza, el *ballet d'action*<sup>32</sup> puso algunas reglas más explícitas sobre la posición de los pies y modificó aspectos de la indumentaria, aportando a los bailarines mayor libertad en los movimientos.

### 2.3 La *Gioconda*, Amilcare Ponchielli, evolución italianizada de la *Grand Opéra*.

Los únicos autores de valía contrastada en el campo de la ópera italiana entre Verdi y el arribo del verismo fueron Amilcare Ponchielli y el escritor, compositor y libretista Arrigo Boito<sup>33</sup>, a los que se podría sumar el brasileño Antônio Carlos Gomes. Franco Faccio (1840-1891), Filippo Marchetti (1831-1902), Stefano Gobatti (1852-1913), Antonio Cagnoni (1823-1896), Errico Petrella (1813-1877), Emilio Usiglio (1841-1910), Lauro Rossi (1810-1885) o Guglielmo Zuelli (1859-1941) pretendieron sin éxito conseguir el favor de un público que por aquellos días, salvo esporádicas excepciones,

---

<sup>29</sup> MENENDEZ TORRELLAS G., *Historia de la Ópera*, Villanueva de la Cañada, Ediciones Akal, 2013, op. cit., pp. 221 a 223.

<sup>30</sup> [https://es.wikipedia.org/wiki/Grand\\_op%C3%A9ra](https://es.wikipedia.org/wiki/Grand_op%C3%A9ra) (consultada el 1-10-2017)

<sup>31</sup> ALIER R., op. cit., pp. 194-196.

<sup>32</sup> SALAZAR A., op. cit., pp. 156-157.

<sup>33</sup> MENENDEZ TORRELLAS G., op. cit., pp. 361-362.

estaba entregado al genio del maestro de Busseto<sup>34</sup>. Volviendo a Ponchielli, hizo éste una fusión en sus obras de la *Grand Opéra* francesa con la ópera italiana y con el *drame lyrique*, lo que favoreció la entrada del ballet en sus trabajos. Pero el camino fue lento, pues desde el primer estreno de *I promessi sposi* en 1856 hasta su éxito en el Teatro dal Verme de Milán en 1872 pasaron 16 años en los que Ponchielli sobrevivió como un modesto director de banda en Cremona y maestro de capilla en Bérgamo. Al trabajo de 1856 le canceló las *cabaletas*, enriqueciendo la partitura con oberturas, preludios, intermedios instrumentales, coros, concertantes y largos declamados según el nuevo gusto dramático, y esto lo puso bajo la protección de Ricordi, quien le abrió las puertas de la Scala.

En su primer encargo para el primer coliseo lombardo, *I Lituani* (1874), Ponchielli dotó a la ópera de una serie de efectos escénico-musicales como números de masas, batallas, procesiones, marchas fúnebres, danzas orgiásticas o canciones populares que convirtieron al todo en un gran monumento, una partitura colosal del tipo formal de la *Grand Opéra*. El éxito del estreno marca su periodo áureo, que trae como consecuencia inmediata la colaboración con el libretista Arrigo Boito, bajo el nombre de Tobia Gorrio, para poner música a una adaptación de la obra de Victor Hugo *Angelo, tirano de Padua*, ya llevada a la escena por Mercadante con el título de *Il Giuramento*.

Los trabajos de *La Gioconda*, nombre pensado para esa nueva ópera, comenzaron sin que a Ponchielli le gustase ni el argumento ni la verbosidad del discurso boitiano, cuyas largas y ampulosas frases no encajaban con el lenguaje musical del autor. Pero la autoridad del nuevo astro musical no era tan grande como para prevalecer sobre el libretista y sobre el editor, por lo que cederá, al menos, hasta el primer estreno el 8 de abril de 1876. Su clamoroso triunfo le dio fuerza para imponerse a Boito y hacer, poco a poco, cambios hasta su versión definitiva: los primeros en Venecia (octubre 1876), después en Roma (1877), hasta la edición hoy representada que vio la luz en Génova en 1879 y en la Scala en 1880. En cuanto a su valor musical y estético, frente a aquellos como René Leibowitz<sup>35</sup> que la tacharon de ser una simple suma de brillantes números

---

<sup>34</sup> Seguimos casi literalmente en esta exposición, mientras no se cite otra fuente, la conferencia no publicada impartida por el profesor ROBERTO ANADÓN MAMÉS *Ponchielli y su Gioconda, modelos de transición hacia el verismo*, dictada en los Cursos Extraordinarios de Verano Unizar, Ansó, 2016. Ésta, a su vez, toma como fuente principal en este apartado a GUIDO SALVETTI en el epígrafe “Ponchielli e la grande opera italiana”, pp. 464 a 470 del Volumen I, Tomo II, de la *Storia dell’opera* U.T.E.D., ya referenciada en el “Estado de la cuestión”.

<sup>35</sup> LEIBOWITZ, R., *Storia dell’opera*, Milán, Garzanti, 1966, p. 233.

con un fin primordialmente plateal, hoy la musicología tiende a devolverle el mérito por tantos años hurtado al considerarla no solo un conjunto de melodías de enorme belleza sino puente necesario, junto a *Carmen* de Bizet, y al verismo de la *giovane scuola italiana*. En efecto, Gioconda, cantante popular, anticipa junto a la futura Marion Delorme a esas mujeres de modesta condición social que protagonizarán el drama verista, comenzando a introducir en el proceso interpretativo una particular calibración del acento que será típica en ese futuro teatro musical. Los enfrentamientos entre varios personajes tienden a desvincularse de las actitudes nobiliarias y de las formalidades caballerescas inspiradas en los grandes motivos de los conflictos melodramáticos (guerras de religión, reivindicaciones de libertades civiles y religiosas, peleas entre familias de abolengo...) para tender a una violencia que tiene ya algo de la riña callejera. En estas ocasiones el canto asume caminos convulsos y punzantes con una concitación declamatoria que llegará a los extremos de la voz gritada<sup>36</sup>.

#### 2.4 Estudio general de la danza en las óperas de Ponchielli y análisis específico del ballet “La danza de las horas” en *La Gioconda*.

Normalmente se suele creer que los primeros contactos de Ponchielli con el ballet se circunscriben a la famosa “Danza de las horas”, pero hemos de remontarnos al 1873, año en el que estrena en la Scala *Le due gemelle* y *Clarina* en el Teatro Dal Verme, ambos en Milán<sup>37</sup> para encontrar sus primeros trabajos. El primero de los ballets fue encargado al coreógrafo Antonio Parellini, quien hizo también el libreto, situando una trama pseudohistórica en ambientes exóticos y fabulosos que le posibilitaran mostrar una mezcla de aquellos ingredientes más afines a las *Grand Opéra* que tanto gustaban en ese momento al público italiano, garantizando con ello su éxito<sup>38</sup>, como así fue si nos fiamos de la crítica aparecida en *Trovatore* el 9 de febrero de 1873, que además de elogiar la puesta en escena y los intérpretes, entre ellos las dos hijas del propio Perellini, dice de la música que “sigue fielmente las situaciones del libreto y si no puede

---

<sup>36</sup> Seguimos de nuevo la conferencia citada en la nota 34 del profesor ANADÓN MAMÉS R.

<sup>37</sup> ROSSI L., “Ponchielli e il balletto” en TINTORA G., *Amilcare Ponchielli*, Milán, Nove Edizioni, 1985, p. 121.

<sup>38</sup> DI BENEDETTO B., “I ballabili nelle opere di Amilcare Ponchielli” en TINTORA G. (Coord.), *Amilcare Ponchielli*, Milán, Nove Edizioni, 1985, p. 235.

considerarse una obra maestra, es desde luego bella, vivaz, apropiada, elegante y siempre instrumentada con arte y oficio”.

Suerte diversa corrió *Clarina*, que agotó su discurrir escénico con el estreno acaecido el 10 de septiembre de 1973, seguramente debido al hecho de que la música no fuera del todo ponchielliana. Hoy sabemos que la mayor parte de los números fueron escritos por Giorza y Dell’Argine y que si la acogida no fue peor se debió al buen hacer de la bailarina de 22 años Giovannina Limido<sup>39</sup>.

El triunfo del primero de estos ballets impulsó a Ponchielli, al retomar la partitura de *Lituani*, a incorporar un cuadro de danzas en el segundo acto, lo que respondía también a rellenar la laguna estructural que tenía la obra si pretendía representar el modelo arquetípico de la *Grand Opéra*. Los números bailables, fundamentalmente la danza de las esclavas andaluzas y la danza de las esclavas griegas, tendían a integrarse en la acción dramática<sup>40</sup>, al igual que había hecho Verdi en la escena triunfal de *Aida* en 1871.

Una obra posterior a *Gioconda*, *Il figliuol prodigo* (Scala, 1880), presenta varias danzas relegadas a la categoría de elemento decorativo indispensable para dar color local. Así, la de las bailarinas almeas, que no interfiere la acción escénica, pues se desenvuelve paralela a ésta. Más importante es el segundo ballet al inicio del acto III, que introduce la fiesta en honor de Isis y Osiris. Destaca la parte de la “orgía sacra”, iniciada con una danza lenta bipartita que dará paso a otra mucho más veloz y tripartita, la “saturnal”, de dudoso acento asirio-babilónico, a juzgar por algunos críticos.<sup>41</sup>

Entraremos finalmente en *La Gioconda*, ópera en la que los números bailados responden a un principio de contraste dramático del que éstos son instrumento principal. La “furlana”, danza popular veneciana, alegre y briosa, con el ritmo marcado por el triángulo y la pandereta y una segunda sección en la que las maderas adquieren un protagonismo especial<sup>42</sup>, está ligada idealmente con la escena del juego en un *crescendo* que cuando va a culminar en un frenesí orgiástico es súbitamente interrumpido por la plegaria que llega desde fuera de escena: el órgano y las voces del

---

<sup>39</sup> ROSSI L., op. cit., pp. 122-123.

<sup>40</sup> DI BENEDETTO B., op. cit., pp. 238-240.

<sup>41</sup> *Ibidem*, p. 246.

<sup>42</sup> RIBERA BERGÓS J., *La Gioconda de Amilcare Ponchielli*, Barcelona, Ediciones Robinbook, 2003, p. 112.

coro entonando “Angele Dei... Gloria al Signor!” nos advierten de que ha llegado el momento del rezo de las Vísperas, contrastante cara de una misma realidad<sup>43</sup>.

En cuanto a “La danza de las horas”, es hoy ya lugar común considerarla una *rara avis* en la ópera del momento, y no solo italiana, por la valía indiscutible de su música<sup>44</sup>, por la calidad de las indicaciones escénicas diseñadas por Boito y, sobre todo, por su independencia de la acción principal, enmarcado en ésta pero distinto y autónomo de la misma, un *divertissement* a manera de “bocado hedonístico o gastronómico” susceptible de individualización y a caballo entre el ballet abstracto y el ballet de acción<sup>45</sup>. Pero que tenga identidad propia no priva a esta danza de un papel imprescindible en la contrastante dramaturgia, más allá de ocupar el lugar ortodoxo del ballet en el tercer acto de la *Grand Opéra*, pues detiene la acción en un momento de significativa tensión en la que la supuesta muerte de Laura pende en el aire. Alwise, en medio de una pomposa fiesta en palacio, y con el féretro de ésta en la estancia contigua, anuncia a sus invitados “He ahí una mascarada de hermosas bailarinas. Cada una de ellas se ve ornada por la belleza y el fulgor, y todas, cada una a su turno, representan a las horas”. Boito, anticipando el aprecio que el público daría a la obra en su devenir temporal, hace exclamar al coro “¡Qué prodigio! ¡Qué encanto!”<sup>46</sup> y empieza el ballet, al que se suman dos solistas situados en el centro del círculo que forman las bailarinas figurando ser las manecillas de un reloj. Y tras los embriagadores sonos de la inspirada música ponchelliana de esta pieza que juega sus bazas sobre el poder evocador del ritmo, del color y de la dinámica, la trágica trama interrumpida reemprende su camino con la áspera entrada de Barnaba con La Cieca anunciada por las trompas, y con ellas cualquier atisbo de diversión en el resto de la ópera.



<sup>43</sup> DI BENEDETTO B., op. cit., p. 250.

<sup>44</sup> En este sentido SALVETTI G. en su op. cit., p. 469: “La danza de las horas es, y con gran ventaja, superior a todos los ballets que se encuentran en grandes cantidades en la ópera contemporánea”.

<sup>45</sup> DI BENEDETTO B., op. cit., p. 248 y ROSSI L., op. cit., p. 123.

<sup>46</sup> ROSSI L., op. cit., p. 123.



Alvise Badoero anuncia la Danza

El anteriormente apuntado carácter abstracto, a pesar de su unicidad y argumento, le es atribuido por no concretar actividades materialmente pertinentes en las diferentes horas del día más allá de señalar periodos como el amanecer, el día, las horas vespertinas o las horas de la noche<sup>47</sup>. Analizaremos ahora musicalmente el fragmento<sup>48</sup>, que dividiremos en secciones para su mejor seguimiento:

INTRODUCCIÓN, con armadura en SolM y compás de 4/4, ha modulado unos compases antes a SiM. Basada en una sutil melodía en *pianissimo* de los violines muy ligada y acompañada por el arpa, la cual ejecuta a su vez una frágil escala ascendente que nos conduce al número siguiente. Describe las primeras luces del alba, y los violines y el arpa cortejan la entrada de las bailarinas, que se deslizan sutilmente sobre la escena.

239



Primeros compases, en reducción para piano, de la Introducción, ya en SiM

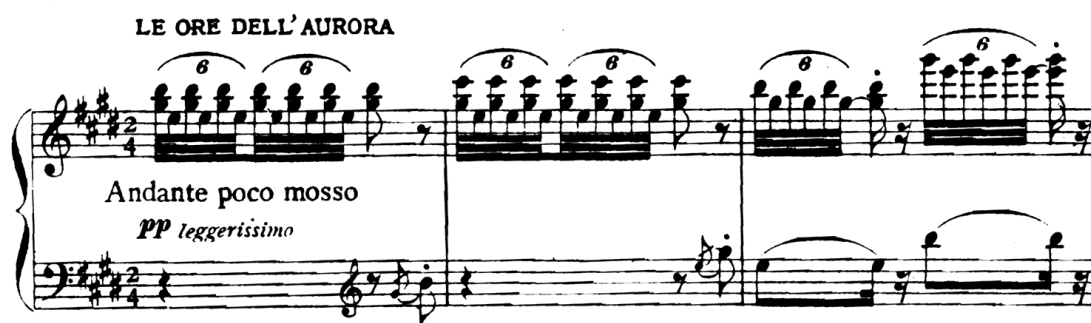
LAS HORAS DEL AMANECER (*andante poco mosso*, en MiM y 2/4) sextillas de los violines en *pianissimo legerissimo* respondidas por la flauta, los clarinetes y los fagots.

<sup>47</sup> DI BENEDETTO B., op. cit., p. 256.

<sup>48</sup> La base de éste será el que RIBERA BERGÓS J. realiza en su op. cit., pp. 151-153 y el recogido en la página <http://nelvoltoestatico.blogspot.com.es/2009/04/la-gioconda-danza-delle-ore.html> (consultada el 10-10-2017).



Pronto la flauta expone un motivo que glosa el naciente día, acompañada por las cuerdas.



Entrada de las horas del amanecer, en Mim y compás de 2/4

ENTRADA DE LAS HORAS DEL DÍA (misma tonalidad y compás), introducidas por un *crescendo*. En este momento los invitados exteriorizan sus estupefacción ("Prodigio! Incanto!"). Número de gran brevedad, las maderas anuncian en seguida el siguiente.

SORTONO LE ORE DEL GIORNO

Pro - di - - - -  
Pro - di - - - -  
Pro - di - - - -

- gio! in - can - - - - to!  
- gio! in - can - - - - to!  
- gio! in - can - - - - to!

The image shows a musical score for a vocal and instrumental piece titled 'SORTONO LE ORE DEL GIORNO'. It is in 2/4 time and D major. The score is for Soprano (S.), Tenor (T.), and Bass (B.) voices, and piano accompaniment. The vocal parts enter with a strong 'ff' dynamic, singing 'Pro - di - - - -'. The piano accompaniment enters with a 'pp' dynamic, playing a melody that includes the words '- gio! in - can - - - - to!'. The piano part features a 'crescendo' marking and a 'ppp' dynamic.

Coro de invitados

DANZA DE LAS HORAS DEL DÍA (*moderato*, misma tonalidad y compás). El primer tema, uno de los más celebres de todo el ballet, es expuesto en *leggerissimo con grazia* por los violines; la célula básica de la melodía está formada por una semicorchea y una fusa reunidas en grupos de cuatro separados por un silencio de fusa. Pronto obtienen

respuesta en las maderas, y tras un breve desarrollo en juego con las cuerdas y el triángulo, retornamos al primer tema.

**DANZA DELLE ORE DEL GIORNO**  
**Moderato**

The musical score for 'Danza delle Ore del Giorno' is written for piano in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of two systems of staves. The first system begins with a piano (*p*) dynamic and features a melody in the right hand with eighth-note patterns. The second system starts with a *pp* (*leggerissimo con grazia*) dynamic, showing a more delicate texture with sustained chords in the left hand and moving lines in the right hand.

Comienzan las horas del día con la más famosa melodía de toda la danza

ENTRADA DE LAS HORAS VESPERTINAS (comienza en Do#m, relativo de MiM y mismo compás). Tema confiado a las maderas en *piano staccato* y con ropaje de los arcos. Después se retorna al primer tema de las horas del día.

**SORTONO LE ORE DELLA SERA**

The musical score for 'Sortono le Ore della Sera' is written for piano in D major (two sharps) and 3/4 time. It consists of two systems of staves. The first system begins with a piano (*p*) dynamic and features a melody in the right hand with eighth-note patterns. The second system starts with a *p stacc.* dynamic, showing a more delicate texture with sustained chords in the left hand and moving lines in the right hand.

Momento de las horas vespertinas

ENTRADA DE LAS HORAS DE LA NOCHE (comienza en *Mim* e igual compás) Los violonchelos, que guían la entrada del crepúsculo, exponen en piano un tema en *expressivo* de mayor amplitud que los anteriores, pero que se ve también comentado por maderas y trompas.



Entrada de las horas nocturnas

Unas escalas ascendentes del arpa junto a unos acordes de los violines nos conducen hasta una nueva y misteriosa melodía también a cargo de los violonchelos (*andante poco mosso*) con compás de 3/4 y con la que se modula hacia el DoM. Esta melodía—respondida por los violines en *pianissimo*— es la que tiene el mayor sabor “nocturno” del número y se ve flanqueada de vez en cuando por secos acordes orquestales en *fortissimo* o *forte*, según el caso.

Modulación a DoM

Con un nuevo tema protagonizado por los cellos, modulamos hacia LaM. De amplio lirismo y ejecutado en *expressivo*, se desarrolla en *crescendo* y *stringendo* hasta alcanzar el clímax en *fortissimo*.



Después hay un pasaje de transición hacia el último número, que se extingue en un *pianissimo*.

FINALE: DANZA DE TODAS LAS HORAS (*allegro vivacissimo*, LaM, 2/4). Otro otro de los más celebres números del ballet. El tema principal es presentado por las cuerdas y las maderas, a modo de galop, en *stacato* y con *molto brio*. Tiene un extenso y variado desarrollo y culmina brillantemente.



Galop final

Concentrados en la belleza y plasticidad de la página, que aumenta en progresión geométrica si es ejecutada diestramente por astros de la punta, “La danza de las horas”, paralizando la trama, potencia el efecto del dramático desenlace del acto que se resuelve en final concertado según los acostumbrados cánones operísticos imperantes. No es por

ello un demérito que la fama de su autor permanezca todavía hoy confiada casi exclusivamente a esta “frívola” y “secundaria” obra maestra<sup>49</sup>.

### 3. Conclusiones

La inmemorial presencia de la danza como fenómeno antropológico (rito social, expresión folclórica y popular) convivió, andando el tiempo, con una nueva concepción de la misma como arte y espectáculo en el que también intervenían la música, la coreografía y la escenografía. A pesar de los indicios que retrotraen a la Antigua Grecia esta última consideración, a la luz de lo estudiado debemos situar los orígenes modernos de la danza, en su acepción artística, en la etapa histórica del Renacimiento italiano, momento del que ha partido este trabajo.

Desde muy temprano el ballet se fue asociando con otros géneros, teatrales o cantados, con alternancia de números entre las diversas disciplinas unidas por un argumento como elemento conductor, pasando de las *mascherate* o los ballets cortesanos a las *Opéra Ballet* y a la *Grand Opéra*, naciendo con estas dos últimas su vinculación con la lírica.

Ponchielli, influido por los cánones estéticos de la *Grand Opéra* francesa, trasladará a su producción operística la inclusión de ballets, aunque antes de ello cultivó el género de forma independiente con los estrenos en 1873 de *Le due gemelle* y *Clarina*, pasando después a ser una constante en obras escénicas posteriores como *I lituani* o *Il figliuol prodigo*, cuyas danzas tendían a integrarse en la acción dramática o, al menos, a no interrumpirla.

Sin embargo, la verdadera novedad de este compositor radica en el ballet incluido en *La Gioconda* “La danza de las horas”, primer ejemplo de emancipación de una pieza de esta índole de la obra general que la acoge. Sin guardar relación directa con la narración teatral, debido a su propio e independiente argumento, se integra perfectamente en el conjunto (es un espectáculo ofrecido en la fiesta en palacio por Alvise Badoero), logrando con la parada de la trama principal aumentar exponencialmente la tensión del trágico momento descrito.

---

<sup>49</sup> DI BENEDETTO B., op. cit., p. 257.

Tal es la importancia de este ballet que él, caminando en solitario, ha sobrevivido hasta hoy por encima de cualquier otra obra del autor.

## 5. Bibliografía

- ABAD CARLÉS A., *Historia del ballet y de la danza moderna*, Madrid, Alianza Editorial, 2012.
- AGOSTINI A., PASI M., *El ballet. Enciclopedia del arte coreográfico*, Madrid, Aguilar, 1987.
- AGUILAR MORÉ R., GASCH S., *Ballet*, Barcelona, Editorial Pentágono, 1958.
- ALBAROSA N., DI BENEDETTO R., MORELLI G., POLIGNANO A. y VIALE FERRERO M., *Amilcare Ponchielli 1834-1886. Saggi e ricerche nel 150° aniversario della nascita*, Cremona, Cassa Rurale ed Artigiana di Casalmorano, 1984.
- ALEMANY LÁZARO M. J., *Historia de la danza I: Recorrido por la evolución de la danza desde los orígenes hasta el siglo XIX*, Valencia, Piles Editorial de Música, S. L., 2009.
- ALEMANY LÁZARO M. J., CARRASCO BENÍTEZ M., CAYUELA G. A., ELVIRA ESTEBAN A. I., GIMÉNEZ MORTE C. y RUIZ MAYORDOMO M. J., *Historia de la danza. Vol. I: de la prehistoria al siglo XX*, Valencia, Mahali Ediciones, 2016.
- ALIER R., *Historia de la ópera*, Barcelona, Ediciones Robinbook, 2002.
- ANADÓN MAMÉS R., *Ponchielli y su Gioconda, modelos de transición hacia el verismo*, conferencia inédita dictada en los Cursos Extraordinarios de Verano Unizar, Ansó, 2016.
- BASSO A. (Dir.), *Storia dell'opera*, Torino, Unione Tipografico-Editrice Torinese, 1977.

- CARL D., *Realism in Nineteenth-Century Music*, Cambridge (U.K.), Cambridge University Press, 1985.
- D'AMICO S. (Ed.), *Enciclopedia dello spettacolo*, Roma, Casa Editrice Le Maschere, 1954-1966.
- DE LEÓN M., *Espectáculos escénicos: producción y difusión*, México, Colección Intersecciones, 2009.
- ESTEBAN CABRERA, NIEVES, *Ballet. Nacimiento de un arte*, Madrid, Librerías Deportivas Esteban Sanz S.L., 1993.
- GAMMOND P., *Guía ilustrada de compositores de ópera*, Madrid, Mondadori, 1988.
- GASTÓN E., *Sociología del ballet. Fundamentos racionales y sociológicos de la danza*, México, Seminario de Cultura Mexicana, 2008.
- GHIRARDIN, G., *La gioconda di Amilcare Ponchielli*, Milán, Mursia, 1999.
- KIMBELL D., *Italian opera*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991.
- LEIBOWITZ, R., *Storia dell'opera*, Milán, Garzanti, 1966.
- LINDEMANN H., *Enciclopedia de la música clásica, ópera y ballet*, Barcelona, Ediciones Robinbook, 1999.
- MENENDEZ TORRELLAS G., *Historia de la Ópera*, Villanueva de la Cañada, Ediciones Akal, 2013.
- RIBERA BERGÓS J., *La Gioconda de Amilcare Ponchielli*, Barcelona, Ediciones Robinbook, 2003.



- SADIE, S. (Ed.), *The New Grove Dictionary of Opera*, New York, Oxford University Press, 2004.
- SALAZAR A., *La danza y el ballet. Introducción al conocimiento de la danza de arte y el ballet*, México D. F., Fondo de Cultura Económica, 1949.
- TINTORA G. (Coord.), *Amilcare Ponchielli*, Milán, Nove Edizioni, 1985.

## 6. Páginas web

- [http://www.impresario.ch/libretto/libpongio\\_i.htm](http://www.impresario.ch/libretto/libpongio_i.htm) (12-04-2017)
- <https://www.youtube.com/watch?v=jxWX52iwdYU> (20-07-2017)
- [https://es.wikipedia.org/wiki/La\\_Gioconda\\_\(%C3%B3pera\)](https://es.wikipedia.org/wiki/La_Gioconda_(%C3%B3pera)) (20-07-2017)
- [https://es.wikipedia.org/wiki/Historia\\_del\\_ballet](https://es.wikipedia.org/wiki/Historia_del_ballet) (20-07-2017)
- <https://musopen.org/es/sheetmusic/32505/amilcare-ponchielli/la-gioconda/> (05-09-2017)
- [https://es.wikipedia.org/wiki/Pas\\_de\\_deux](https://es.wikipedia.org/wiki/Pas_de_deux) (05-09-2017)
- <http://www.amigosdeladanza.es/posicionesballet.htm#.WbuXNvNJaw8> (07-09-2017)
- <https://www.youtube.com/watch?v=vLafOe-ifS4> (05-09-2017)
- <https://www.youtube.com/watch?v=gfxokVc6lYg&index=2&list=PL5IufY1XMicLyMAXiWICbkfiZSbYyDpV9> (05-09-2017)
- [https://www.google.es/webhp?hl=es&sa=X&ved=0ahUKEwjO7fLd9KbWAhUKYIAKHYYTdB\\_AQPAgD](https://www.google.es/webhp?hl=es&sa=X&ved=0ahUKEwjO7fLd9KbWAhUKYIAKHYYTdB_AQPAgD) (06-09-2017)

- [https://es.wikipedia.org/wiki/%C3%81ngel\\_Corella](https://es.wikipedia.org/wiki/%C3%81ngel_Corella) (06-09-2017)
- [https://www.google.es/search?q=angel+corella&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwiV-YX\\_9abWAhWMh7QKHQYcCuQQ\\_AUICigB&biw=1368&bih=662#imgsrc=A\\_xj8il51vcjM](https://www.google.es/search?q=angel+corella&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwiV-YX_9abWAhWMh7QKHQYcCuQQ_AUICigB&biw=1368&bih=662#imgsrc=A_xj8il51vcjM): (06-09-2017)
- <http://www.martylo.it/biografia.htm> (06-09-2017)
- <http://nelvoltoestatico.blogspot.com.es/2009/04/la-gioconda-danza-delle-ore.html> (10-10-2017)
- [https://www.google.es/search?q=amilcare+ponchielli&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwiU7\\_vc46TWAhXOblAKHSXTCQQQ\\_AUICigB&biw=1368&bih=662#imgsrc=o7nCpbyHbIOwGM](https://www.google.es/search?q=amilcare+ponchielli&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwiU7_vc46TWAhXOblAKHSXTCQQQ_AUICigB&biw=1368&bih=662#imgsrc=o7nCpbyHbIOwGM): (25-10-2017)
- [https://www.google.es/search?q=amilcare+ponchielli&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwiU7\\_vc46TWAhXOblAKHSXTCQQQ\\_AUICigB&biw=1368&bih=662#imgsrc=u0H9Jg8tJ4NvyM](https://www.google.es/search?q=amilcare+ponchielli&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwiU7_vc46TWAhXOblAKHSXTCQQQ_AUICigB&biw=1368&bih=662#imgsrc=u0H9Jg8tJ4NvyM): (25-10-2017)
- <http://dle.rae.es/srv/fetch?id=PKoKgOf> (30-10-2017)
- [https://es.wikipedia.org/wiki/Anne\\_de\\_Montmorency](https://es.wikipedia.org/wiki/Anne_de_Montmorency) (30-10-2017)
- <https://www.biografiasyvidas.com/biografia/p/ponchielli.htm> (09-11-2017)
- <https://www.biografiasyvidas.com/biografia/b/boito.htm> (09-11-2017)
- [https://es.wikipedia.org/wiki/Arrigo\\_Boito](https://es.wikipedia.org/wiki/Arrigo_Boito) (09-11-2017)
- [https://www.google.es/search?q=letizia+giuliani&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwiy9fXv-KbWAhXEEVAKHUTSDXgQ\\_AUICygC&biw=1368&bih=662#imgdii=TpWqnp9\\_dTUPQM:&imgsrc=RXyJxpd2AFnanM](https://www.google.es/search?q=letizia+giuliani&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwiy9fXv-KbWAhXEEVAKHUTSDXgQ_AUICygC&biw=1368&bih=662#imgdii=TpWqnp9_dTUPQM:&imgsrc=RXyJxpd2AFnanM): (19-11-2017)
- <https://www.youtube.com/watch?v=qAueXMs29IM> (20-11-2017)

- <https://www.youtube.com/watch?v=O3YLGpaI6Fs> (20-11-2017)
- [https://www.google.es/search?q=arrigo+boito&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwiRl\\_zK7NHXA hVFNxQKHQZ6CzwQ\\_AUICigB&biw=1368&bih=662#imgdii=ekGZRJhL8VSLGM:&imgsrc=mUuUi-WYBjzvZM:](https://www.google.es/search?q=arrigo+boito&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwiRl_zK7NHXA hVFNxQKHQZ6CzwQ_AUICigB&biw=1368&bih=662#imgdii=ekGZRJhL8VSLGM:&imgsrc=mUuUi-WYBjzvZM:) (22-11-2017)
- [https://www.google.es/search?biw=1368&bih=662&tbm=isch&sa=1&ei=fKMZWoHgEIT2UKOvj9gK&q=arrigo+boito&oq=arrigo+boito&gs\\_l=psy-ab.3..0j0i7i30k1l2j0i30k1j0i24k1l2.12263.13578.0.14292.2.2.0.0.0.192.355.0j2.2.0....0...1c.1.64.psy-ab..0.2.355....0.JpqNan6upsc#imgsrc=Id7wsBhi84M7jM](https://www.google.es/search?biw=1368&bih=662&tbm=isch&sa=1&ei=fKMZWoHgEIT2UKOvj9gK&q=arrigo+boito&oq=arrigo+boito&gs_l=psy-ab.3..0j0i7i30k1l2j0i30k1j0i24k1l2.12263.13578.0.14292.2.2.0.0.0.192.355.0j2.2.0....0...1c.1.64.psy-ab..0.2.355....0.JpqNan6upsc#imgsrc=Id7wsBhi84M7jM) (22-11-2017)
- [https://www.capradio.org/media/3436576/la\\_gioconda\\_cover.jpg](https://www.capradio.org/media/3436576/la_gioconda_cover.jpg) (24-11-2017)

## 7. Anexos

### 7.1 Amilcare Ponchielli

Amilcare Giuseppe Ponchielli nació el 31 de agosto de 1834 en Padernò Ossolario, una pequeña localidad situada a doce kilómetros de Cremona. Su padre era maestro de escuela y organista, y fue el encargado de enseñarle al pequeño Ponchielli sus primeros conocimientos sobre música. Progresaba con tanta rapidez que comenzó a recibir clases del eminente organista Giovanni Gorno, consiguiendo a los nueve años de edad entrar bajo la protección del marqués Giovanni Battista Jacini de Casalbuttano en el Conservatorio de Milán, del cual salió ya graduado con veinte años y el título que lo acreditaba como *Maestro Compositore*, aunque no sería hasta 1872 cuando la fama le sonría.

Una vez terminados sus estudios musicales volvió a Cremona, donde se dedicó a la enseñanza y trabajo como organista de la iglesia de Sant'Ilario. En 1856, gracias al peletero Bortolo Piatti, logró estrenar a nivel local su ópera, más tarde revisada, *I Promessi Sposi*, con libreto basado en la novela homónima de Alessandro Manzoni escrito por seis distintas manos, entre ellas las del propio Ponchielli.

Compuso otras obras como *Beltrando dal Bormio*, que nunca fue representada, o *La Savojarda*, que gustó muy poco. Viendo que no tenía mucha suerte en el teatro lírico, decidió aceptar el puesto de profesor de la Banda de la Guardia Nacional de Piacenza, utilizando gran parte de su tiempo en transcribir música de otros para la formación. Aunque sufrió varios fracasos en el campo del teatro lírico, no lo abandonó, y gracias a esta perseverancia pudo ver estrenada en 1863 en el Teatro Comunale de Piacenza su ópera *Roderico, re dei Goti*, que tampoco tuvo buena acogida.

En 1868 Franco Faccio le arrebató el puesto de catedrático de contrapunto y fuga del Conservatorio de Milán, de nuevo otro duro golpe para Ponchielli. El éxito le llegaría el 5 de octubre de 1872, cuando el público milanés escuchó *I Promessi Sposi*. Fue tan buena la crítica que el público le consideraba como el sucesor de Verdi. Al día siguiente de este estreno el editor Ricordi formalizó un contrato, y Verdi reconoció su valía.

Convertido en un compositor de éxito, en 1873 compuso para la Scala de Milán el ballet *Le due gemelle*. También en este año trabajó la primera ópera encargada por Ricordi, un drama histórico titulado *I Lituani*, mostrando un gran esfuerzo por tratar de desvincular la ópera italiana de aquel momento con el “verdismo”, siendo renovadora en el lenguaje sentando las bases del melodrama sucesivo que Francesco Attardi denomina “scapigliato-verista-pucciniano”.



Amilcare Ponchielli, imágenes tomadas el 25-10-2017 en

[https://www.google.es/search?q=amilcare+ponchielli&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwiU7\\_vc46TWAhXOblAKHSXTCQQQAUICigB&biw=1368&bih=662#imgrc=o7nCpbyHbIOwGM](https://www.google.es/search?q=amilcare+ponchielli&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwiU7_vc46TWAhXOblAKHSXTCQQQAUICigB&biw=1368&bih=662#imgrc=o7nCpbyHbIOwGM): (derecha) y  
[https://www.google.es/search?q=amilcare+ponchielli&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwiU7\\_vc46TWAhXOblAKHSXTCQQQAUICigB&biw=1368&bih=662#imgrc=u0H9Jg8tJ4NvyM](https://www.google.es/search?q=amilcare+ponchielli&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwiU7_vc46TWAhXOblAKHSXTCQQQAUICigB&biw=1368&bih=662#imgrc=u0H9Jg8tJ4NvyM): (izquierda)

En 1875 comenzó con la composición de *La Gioconda* trabajando con el libreto de Arrigo Boito, una gran figura de la vanguardia milanese que no dejó a nadie indiferente con su obra *Mefistofele*. Ponchielli no se sintió completamente satisfecho de su obra y la revisaría años más tarde en varias ocasiones, en concreto para los estrenos en el Teatro Rossini de Venecia, en el Teatro Apollo de Roma y la que se considera su forma definitiva, la del Politeama genovés el 27 de noviembre de 1879. La obra volvió a la Scala cuatro años después del estreno, el 12 de febrero de 1880, recogiendo un auténtico triunfo. Por su suntuosa dramaturgia, espectacularidad, escenas de ballet, coros y efectos, *La Gioconda* es un producto típico del género francés de la *Grand Opéra*. Por

otro lado, algunos han visto en esta ópera rasgos que anuncian el verismo, y por supuesto una marcada relación con las óperas de Giuseppe Verdi, siendo la más evidente la semejanza entre el personaje de Barnaba y el Iago de *Otello*.

En 1879 quedó libre el puesto de catedrático de composición en el Conservatorio de Milán, pero Ponchielli rechazó el puesto, aunque un año después en 1881 entró como profesor de composición sustituyendo a Stefano Ronchetti. Siendo profesor pudo dar clase a distinguidos alumnos por su conspicua carrera futura como Pietro Mascagni, Giacomo Puccini o Franco Leoni. Dos años más tarde ocupó el puesto de maestro de capilla en la Basílica de Santa Maria Maggiore de Bérgamo, componiendo también en este periodo música sacra.

La muerte sorprenderá a Ponchielli el 16 de enero de 1886 habiendo dejado, además de la referida *Gioconda*, otras grandes obras como *Il figliuol prodigo*, estrenada en Milán 1880, o su último trabajo, *Marion Delorme*, con premier en el Teatro alla Scala de Milán el 17 de marzo de 1885.

## 7.2 Arrigo Boito

Arrigo Boito nació en Padua el 24 de febrero de 1842, muriendo en Milán el 10 de junio de 1918. A lo largo de su vida desempeñó distintas ocupaciones artísticas como poeta, narrador o compositor, siendo reconocido gracias a sus extraordinarios libretos y a una música, la de *Mefistofele*, que introdujo en la ópera italiana el sinfonismo del estilo alemán de Wagner. Sus estudios los inició en el Conservatorio de Milán en 1852, donde se centró en el aprendizaje de la composición, el violín y el piano. Terminados los mismos puso rumbo a París con Franco Faccio, donde conoció a Gioacchino Rossini.

Tras haber estado viajando por Europa, en 1862 compuso la letra para el Himno de las naciones, que más tarde será musicalizado por Verdi para la Exposición Universal de Londres. Trabajó posteriormente, durante varios años, en una ópera acerca del mito de Fausto, *Mefistofele*, basada en el *Faust* de Goethe, que ya otros compositores como Spohr, Berlioz o Gounod habían llevado este campo musical.

En 1868 fue presentada en La Scala de Milán, no siendo bien recibida y provocando desórdenes y peleas por su supuesto “wagnerismo”: después de dos representaciones la policía interrumpió las funciones. Boito hizo varias revisiones de la ópera realizando

cortes y cambiando la parte de Fausto, escrita originalmente para un barítono, convirtiéndolo en tenor. La nueva versión, presentada en 1876 en el Teatro Comunal de Bolonia, fue un gran éxito y a partir de entonces forma parte del repertorio, representándose hasta hoy con frecuencia.



Arrigo Boito, imagen tomada el 22-11-2017 en

[https://www.google.es/search?q=arrigo+boito&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwiRI\\_zK7NHXAhVFNxQKHQZ6CzwQ\\_AUICigB&biw=1368&bih=662#imgdii=ekGZRJhL8VSLGM:&imgsrc=mUuUi-WYBjzvZM:](https://www.google.es/search?q=arrigo+boito&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwiRI_zK7NHXAhVFNxQKHQZ6CzwQ_AUICigB&biw=1368&bih=662#imgdii=ekGZRJhL8VSLGM:&imgsrc=mUuUi-WYBjzvZM:) (izquierda) y  
[https://www.google.es/search?biw=1368&bih=662&tbm=isch&sa=1&ei=fKMZWohgEIT2UKOvj9gK&q=arrigo+boito&oq=arrigo+boito&gs\\_l=psy-ab.3..0j0i7i30k112j0i30k1j0i24k112.12263.13578.0.14292.2.2.0.0.0.192.355.0j2.2.0...0...1c.1.64.psy-ab..0.2.355....0.JpqNan6upsc#imgsrc=Id7wsBhi84M7jM:](https://www.google.es/search?biw=1368&bih=662&tbm=isch&sa=1&ei=fKMZWohgEIT2UKOvj9gK&q=arrigo+boito&oq=arrigo+boito&gs_l=psy-ab.3..0j0i7i30k112j0i30k1j0i24k112.12263.13578.0.14292.2.2.0.0.0.192.355.0j2.2.0...0...1c.1.64.psy-ab..0.2.355....0.JpqNan6upsc#imgsrc=Id7wsBhi84M7jM:) (derecha)

Escribió muy poca música, *Ero e Leandro*, que destruyó, y la inacabada *Nerone*, una obra en la que estuvo trabajando durante varios años de forma discontinua, desde 1877 hasta 1915. Con el último acto incompleto, para el que dejó sólo unos pocos esbozos, debió ser concluida por Arturo Toscanini y Vincenzo Tommasini, estrenándose en La Scala en 1924 tras su muerte. En los siguientes años se dedicó principalmente a la poesía y la escritura de libretos para otros compositores. Los resultados más notables de este período son *La Gioconda* para Amilcare Ponchielli, para la cual utiliza el seudónimo de "Tobia Gorrio", anagrama de su nombre, *Otello* (1883) y *Falstaff* (1893) para Giuseppe Verdi. Otros libretos incluyen *Amleto* para Faccio, *La Falce* para Alfredo Catalani y la revisión del texto de *Simon Boccanegra* (1881) para Verdi.

Fue considerado un escritor *scapigliati*. El movimiento literario y artístico *Scapigliatura*, que significa “libertinaje” se desarrolló tras la proclamación del reino de Italia (1861), sobre todo en el norte, y en particular en Milán, capital del mundo editorial y del periodismo. Los *scapigliati* adoptaron posiciones críticas frente a la literatura y la cultura italianas de su tiempo, admirando sobre todo a autores extranjeros como Baudelaire, Gautier, Heine, Hoffmann, Jean Paul y Poe: una predilección que determinó un positivo efecto de apertura y rejuvenecimiento de la cultura literaria italiana.

Como poeta compuso *Rey Oso* (1865) y *El libro de los versos* (1870), aunque escribió también cuatro novelas, entre las cuales destaca *El alfil negro* (1867), historia de una partida de ajedrez a muerte entre un negro, Tom, y un blanco, Giorgio Anderssen, en la que cada uno lleva su correspondiente color. Antes de acabar su vida, entre 1889 y 1897 fue director del Conservatorio de Parma, muriendo el 10 de junio de 1918 en Milán, donde está enterrado.

### 7.3 Ángel Corella

Ángel Corella López (8 de noviembre de 1975) es un bailarín español, artista principal del American Ballet Theatre, de la ciudad de Nueva York. Criado en Colmenar Viejo, Madrid, comenzó su formación en danza clásica con Karemia Moreno y posteriormente continuó sus estudios con Víctor Ullate. En mayo de 1991 ganó el Primer Premio en el Concurso de Ballet Nacional de España en Valencia. En diciembre de 1994 recibió el Gran Premio y la Medalla de Oro del Concurso Internacional de Danza de París y en abril de 1995 se incorporó al American Ballet Theatre como solista, obteniendo la categoría de bailarín principal sólo un año más tarde. Sus roles con la compañía incluyen todos los ballets clásicos y numerosas piezas contemporáneas, amén de otras tantas creadas para él por los más importantes coreógrafos de la danza moderna.

En el año 2000, fue galardonado con el Premio Internacional “Benois de la Danse” (considerado el “Oscar” del ballet) por su trabajo en *Other Dances* de Jerome Robbins. Consiguió un premio EMMY por su interpretación en *El lago de los cisnes* junto a Gillian Murphy. El 4 de noviembre de 2002 el Gobierno español le concedió el Premio Nacional de Danza. En 2008 fue galardonado con la Medalla Internacional de las Artes de la Comunidad de Madrid y con la Estrella de la Cultura de la ciudad de Salamanca.



En 2009 el comité de la Fundación Premio Galileo 2000, compuesto por Jack Lang, Irene Papas, Irina Strozzi, Marco Giorgetti y Alfonso de Virgiliis, concedió a Ángel Corella este galardón por “su talento excepcional”. En 2001 creó con su hermana Carmen la Fundación que lleva su nombre con el propósito de fomentar el arte de la danza clásica, facilitando los medios a bailarines que, por circunstancias sociales, económicas o de otra índole, no puedan llevar a buen término su formación. Tras siete años de trabajo, uno de los grandes proyectos de la Fundación, el Corella Ballet, vio la luz y empezó su actividad el primero de abril de 2008, en la localidad segoviana de la Granja.

Corella hizo su debut en la ópera *La Gioconda* de Amilcare Ponchielli, bailando el rol principal en la “Danza de las Horas” en el Teatro del Liceo, de Barcelona, en octubre de 2005. En septiembre de 2006 interpretó el mismo papel estrenando la nueva coreografía de Christopher Wheeldon para “La danza de las horas” en una puesta en escena de *La Gioconda* del Metropolitan Opera de Nueva York. Hacia finales de 2011, por problemas presupuestarios, la Junta de Castilla y León redujo el presupuesto asignado a la compañía Corella Ballet. Por este motivo la Consejería de Cultura y Turismo y la Fundación Ángel Corella no prorrogaron el convenio que mantenían desde 2008. En 2011 consiguió apoyo de la Diputación de Barcelona y del Ayuntamiento y en 2012 cambia el nombre a Ciudad de Barcelona Ballet y se instala en esa ciudad. Queriendo dedicarse exclusivamente a su nuevo proyecto, anuncia su retiro del American Ballet Theatre.

Ángel Corella es también estrella invitada del Royal Ballet de Londres, del Ballet de Australia, de la Scala de Milán, del Ballet de Chile, del Ballet de Hungría, del Ballet de Georgia, del Ballet de Finlandia, del Ballet de Puerto Rico, del Asami Maki Ballet de Tokio, del Bolshói Ballet, del New York City Ballet y del Mariinski Ballet de San Petersburgo, donde colabora de forma habitual en sus temporadas de Ballet.

El 28 de marzo de 2014 Ángel y su compañía estrenaron en el Teatro Calderón de Valladolid su nuevo espectáculo, *Bourbon Street*, en el cual se incluyó el solo “D'Casta” que el propio Corella ha coreografiado para sí mismo sobre música original del compositor español Jerónimo Maesso. Retirado desde el 4 de enero de 2015 tras una última actuación en los Teatros del Canal de Madrid, en la actualidad es director emérito de la Corella Dance Academy de Barcelona.



Ángel Corella (izquierda), imagen tomada el 06-09-2017 en [https://www.google.es/search?q=angel+corella&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwiV-YX\\_9abWAhWMh7QKHQYcCuQQ\\_AUICigB&biw=1368&bih=662#imgsrc=A\\_xj8il51vcjM](https://www.google.es/search?q=angel+corella&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwiV-YX_9abWAhWMh7QKHQYcCuQQ_AUICigB&biw=1368&bih=662#imgsrc=A_xj8il51vcjM); y Letizia Giuliani (derecha) imagen tomada el 19-11-2017 en [https://www.google.es/search?q=letizia+giuliani&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwiy9fXv-KbWAhXEEVAKHUTSDXgQ\\_AUICygC&biw=1368&bih=662#imgdii=TpWqnp9\\_dTUPQM:&imgsrc=RXYYI\\_xpd2AFnanM](https://www.google.es/search?q=letizia+giuliani&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwiy9fXv-KbWAhXEEVAKHUTSDXgQ_AUICygC&biw=1368&bih=662#imgdii=TpWqnp9_dTUPQM:&imgsrc=RXYYI_xpd2AFnanM).

#### 7.4 Letizia Giuliani

Nacida en Roma en 1980, comenzó a estudiar danza en la Escuela de Danza de la Ópera de Roma, donde se graduó en 1998, en el mismo año en que se unió al cuerpo de ballet de este importante coliseo, desempeñando papeles principales en varios ballets como *Apollon*, *Romeo y Julieta*, *Cascanueces*, *Coppelia*, *Bodas de sangre*, *Espartaco* o *Tout Satie*.

En 2001 se unió al cuerpo de ballet del Teatro del Maggio Musicale Fiorentino, donde como primera bailarina ha interpretado, entre otros *Proust ou intermittences du coeur*, *Cascanueces*, *Giselle*, *Vedova Allegra*, *Coppelia*, *Don Quijote*, *Carmen*, *Les Sylphides*, *El après midi de una faune*, *The Sacre du Printemps*, *Women*, *Sheherazade*, *Dafnis y Cloe* o *Diálogos sobre la deposición*.

En 2003 Florence Clerc la nombró primera bailarina a escena abierta. Ha participado desde entonces en festivales internacionales y galas importantes en Bilbao, Valencia, Estocolmo, Spoleto, Todi, Caserta, Udine y en muchas otras ciudades italianas, trabajando como primera bailarina en prestigiosas producciones en ciudades como, París, Birmingham, Venecia, Tokio, Verona, Madrid, Nueva York, Burdeos, Niza,

Aviñón y teatros de la categoría del Liceo de Barcelona, la Ópera de la Bastille o el Metropolitan Opera House de Nueva York.

Ha recibido premios como el “Oscar de los jóvenes”, otorgado por el alcalde de Roma, o los “Positano”, “Gino Tani”, “Premio Adriana Panni” y “Danza y danza”. Ha bailado junto a Igor Yebra, Ángel Corella, Massimo Murru, Roberto Bolle, Umberto De Luca, Alejandro Macario, Alessandro Riga, Iain Mackay, Alessio Carbone, Alessandro Molin, José Pérez y Gheorghe Iancu.

### 7.5 Argumento de *La Gioconda*

La obra está dividida en cuatro actos, con espacios distintos para la acción dramática. El primero se desarrolla en el Palacio Ducal de Venecia un mediodía invernal en el que se está celebrando el Carnaval. Se percibe un ambiente de fiesta que se ve interrumpido por las campanas de San Marcos que anuncian el comienzo de la regata, obligando así a la gente a abandonar el espacio, dejando ver a Barnaba disfrazado de juglar ocultando su verdadero oficio, espía del Consejo de los Diez. En este momento aparecen la cantante Gioconda y su madre La Cieca, quien se queda descansando mientras la cantante va en busca de Enzo, su amor platónico.

Barnaba amaba a Gioconda, pero este amor no era correspondido, por lo que de algún modo debía de ingeniárselas para poder cautivar y capturar a Gioconda, y el modo de hacerlo será apoderarse de La Cieca, la madre de Gioconda.

La regata termina y todos alaban a su ganador, pero también el perdedor recibe las mofas del público, público al que Barnaba hace creer que la góndola de Zuane está embrujada por La Cieca, provocando así una avalancha en contra de la pobre anciana invidente que para su fortuna será defendida por el príncipe de Santafior, Enzo Grimaldo, disfrazado de marinero. En medio de todo este revuelo aparece Laura Adorno, enmascarada, y su esposo Alvise Badoero, el inquisidor de Venecia y señor de Barnaba. La agitación va en aumento y de nuevo alza la voz Enzo en defensa de La Cieca, quien es reconocido por la que fue en otro tiempo su amante, Laura, que pide a su esposo poder retirar su máscara y así dejar que Enzo reconozca su rostro. Laura observa a la anciana y descubre el rosario que esta portaba, dándose cuenta de que una mujer piadosa no podía tener pactos con el diablo, pidiéndole así a Alvise que la perdone. Alvise accede y en agradecimiento a Laura la anciana le regala su rosario y

Gioconda recibe una bolsa con monedas. Gioconda, emocionada por lo sucedido, le pide a Laura que le diga su nombre para poder rezar por ella, y en el momento en el que lo dice, Enzo descubre la identidad de la misteriosa dama enmascarada.



Portada de un ejemplar histórico de La Gioconda. Tomado el 24-11-2017 de [https://www.capradio.org/media/3436576/la\\_gioconda\\_cover.jpg](https://www.capradio.org/media/3436576/la_gioconda_cover.jpg)

Enzo, inmerso en sus pensamientos, habla con Barnaba, que descubre su verdadera identidad y le promete que le va a ayudar a reunirse de nuevo con Laura esa noche en su barco. Barnaba le habla de su amor por Gioconda y le pide que la traicione escapándose con Laura, y así dejar el camino libre para el espía, pues Gioconda está a su vez secretamente enamorada de Enzo, quien acepta la propuesta aun sabiendo el daño que le causaría a Gioconda.

Barnaba sigue con su cruel plan, pues no es hombre de fiar, y habla con Isèpo, escribano público que toma nota de la denuncia de Barnaba sobre la huida de Laura y Enzo, y mientras se redacta esta denuncia, Gioconda y su madre salen de la iglesia escuchando toda la conversación y descubriendo el maléfico propósito de Barnaba.

En este primer acto, y justo después de que Barnaba ponga la denuncia, se baila una forlana, danza típica de Venecia que termina interrumpida por los cantos procedentes de

la iglesia que invitan a escuchar las Vísperas, momento en el que aparece en escena Gioconda devastada por lo que acababa de escuchar.

El acto segundo está ubicado en el tiempo la misma noche que Laura y Enzo van a escapar, y respecto al espacio, los personajes se encuentran en el puerto en el que está amarrado el barco de Enzo.

Barnaba, disfrazado de marinero, engaña y manipula a los demás marineros que están bailando y cantando mientras que Isèpo espera con los demás guardias ocultado tras la vegetación. Al terminar todo el jolgorio, Enzo sale del interior del barco y se dispone a efectuar su guardia nocturna mientras piensa en Laura, quien se acerca en una barca con Barnaba, que se despide de los amantes deseándoles suerte.

Laura siente miedo por todo lo que estaba ocurriendo, pero el príncipe trata de calmarla relatando sus deseos de partir esa misma noche cuando llegue la total oscuridad, y así no volver nunca. Mientras Enzo debe dejar todo dispuesto para la partida, Laura se queda sola rezando a la Virgen, y justo en ese momento aparece Gioconda enmascarada con la intención de matarla, pero un momento antes de hacerlo reconoce que Laura ha sido la salvadora de su madre, y le avisa de que su marido Alvise está llegando en una barca, ayudándole a escapar por un canal pantanoso, volviendo otra vez a Venecia.

Barnaba se da cuenta de que su plan no ha funcionado e intenta seguir a Laura, pero es inútil, ya no se puede hacer nada. Tras todo lo sucedido aparece Enzo llamando a Laura, quien por supuesto no puede contestar, contestando por ella Gioconda, quien le explica al príncipe que Laura, por los remordimientos, se ha ido de nuevo Venecia. Enzo sospecha de los celos de Gioconda, pero ella le explica lo que ha sucedido y que ha sido denunciado pidiéndole inútilmente que escape, porque él no acepta.

El barco ha sido atacado por Alvise y sus guardias, Enzo viendo lo sucedido decide tomar la decisión de quemar el navío y lanzarse al mar.

La ópera se encuentra ya en el ecuador, es el comienzo del tercer acto, acto emplazado en la Ca'D'Oro, es decir, la Casa de Oro, significativo edificio de Venecia. En este espacio se va a celebrar una fiesta en la que participan Alvise y su esposa Laura, y donde también se llevará a cabo el castigo pensado por Alvise para su esposa, la muerte. El inquisidor le muestra a su esposa el veneno que debe tomar junto con su cámara

mortuoria, y le recomienda que lo haga mientras el sonido de la fiesta pueda disimular sus llantos: si no lo hace él mismo le matará con sus propias manos.

Gioconda aparece en la fiesta sin que nadie le vea entrar y de nuevo vuelve a salvarle la vida a Laura dándole un somnífero a cambio del veneno, quedando dormida en la cámara mortuoria. Alvise entra de nuevo para ver que su esposa ha muerto, y después le ofrece a sus invitados seguir con la velada y premiarles con un ballet muy significativo, “La danza de las horas”, mostrando un doble sentido, el paso del tiempo para que el somnífero deje de hacer efecto y el tiempo que tiene Gioconda para salvar a Laura.

Aparece en la fiesta Barnaba, de nuevo arremetiéndolo contra La Cieca diciendo que estaba haciendo brujería, y justo en ese instante suenan las campanas anunciando la muerte y dejando a todos los invitados muy sorprendidos por el suceso. Enzo tras enterarse por Barnaba que las campanas anunciaban la muerte de Laura, lleno de dolor se descubre. Gioconda, intenta por todos los medios que el inquisidor suelte a su príncipe inalcanzable, y al no conseguirlo le pide a Barnaba que le ayude y que a cambio ella se entregará.

Enzo intenta atacar con un puñal a Alvise, quien desvela el porqué de la muerte de Laura. Seguidamente de este intento, los guardias se llevan detenido a Enzo y Barnaba, entre el alboroto, se lleva a La Cieca.

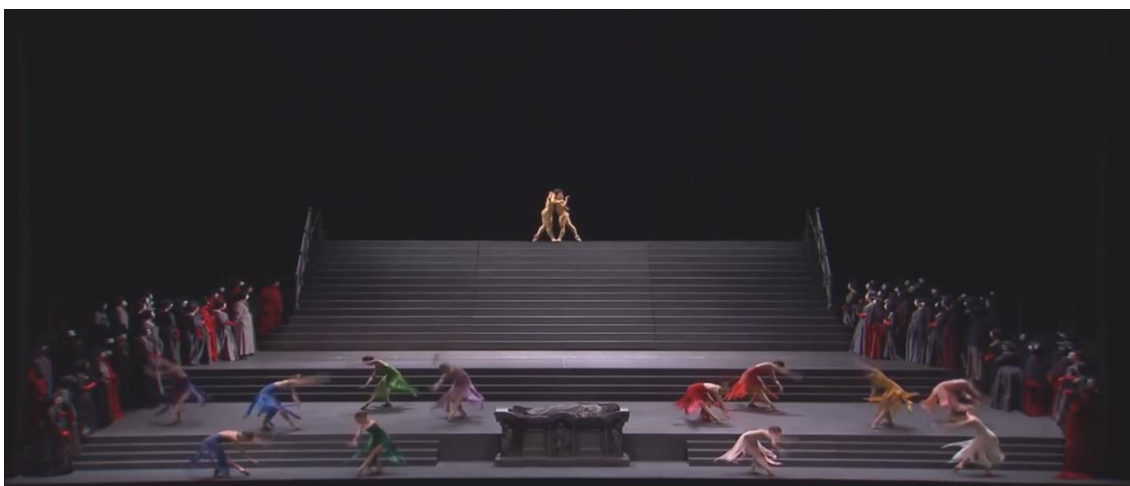
El último y cuarto acto pone fin a la historia. Laura, aún con los efectos del narcótico, aparece gracias a dos amigos de Gioconda en la casa de la cantante en la isla de la Giudecca. Gioconda despide a sus dos amigos con una petición, que encuentren a su madre perdida.

Enzo aparece en busca de Laura, pero Gioconda, celosa, no quiere decirle donde se encuentra su cuerpo, y justo en ese momento se escucha la voz de Laura que llama Enzo, a quien abraza con deseo, y juntos se arrodillan a los pies de su salvadora, Gioconda. Ella, al observar el rosario de su madre, les ofrece una barca que les ayudará a escapar, siendo esta la última vez que verá a su amado Enzo.

Gioconda se encuentra con Barnaba, que está intentando conseguir su parte del pacto, que era obtener carnalmente a Gioconda. Gioconda es consciente en ese momento de que lo ha perdido todo, tanto a su amado Enzo como a su madre, de la que desconoce su

paradero, no teniendo para ella la vida ningún sentido, y mucho menos cuando tiene que cumplir su palabra entregándose a Barnaba. Con todo su valor, le dice a éste que, puesto que le prometió su cuerpo, su cuerpo le va a dar. En un rápido además, se apuñala cayendo en mortalmente herida en los brazos del despreciable rufián, cumpliendo así el compromiso de entregar su cuerpo. Con una ruindad infinita, Barnaba le dice mientras muere que ha ahogado a su madre.

#### 7.6 Análisis de la ejecución del ballet “La danza de las horas” por los bailarines Ángel Corella y Letizia Giuliani.



Escenario, tomada por la autora del trabajo de la grabación de DVD, como el resto de las siguientes imágenes

La videofilmación que se va a analizar forma parte de una producción dirigida por Pier Luigi Pizzi que fue vista en 2005 en la Arena de Verona para ser, a continuación, representada y grabada en el Gran Teatre del Liceu de Barcelona, antes de salir el año siguiente en DVD, tratándose de una ejecución del Teatro de la Ópera de la Bastille en una representación de *La Gioconda* de 13 de mayo 2013, protagonizada, en la parte de la danza, por Ángel Corella y Letizia Giuliani. Entrando ya en el análisis, cabe decir que no se sigue el modelo tal y como normalmente se disponen las variaciones de paso a dos. Un paso a dos se caracteriza por ser una pieza de baile en la que los pasos van a ser efectuados en conjunto por dos personas, siguiendo un esquema previo que consta de tres partes perfectamente diferenciadas, que son una entrada conjunta en pareja, también conocida por su denominación francesa *entrée*, después siguen los *adagios*, que son las variaciones individuales de la pareja sin tener un orden fijo, y por último una coda, que se caracteriza por ser el momento final culminante de la pareja bailando en conjunto.





Bailarinas que acompañan a la pareja

En este caso no se sigue el esquema que el bailarín y coreógrafo francés Marius Petipa fijó, puesto que la pareja de bailarines no estará sola en el escenario, sino que se va a ver acompañada de un cuerpo de baile formado por doce bailarinas que simbolizan las doce horas del reloj como se puede apreciar en el minuto 6'01'' de la filmación que se acompaña, de ahí el título de la pieza.

La variación no comienza con la entrada de la pareja, sino que comienza con una pequeña introducción de este cuerpo de baile, y después, bajando una gran escalinata, da comienzo el solo de la bailarina Letizia Giuliani, por lo que ya desde el primer momento se rompe con el orden fijo, no se da la entrada en pareja. Las bailarinas, sobre todo en este comienzo, reflejan posiciones fluidas con los brazos, denominadas *ports de bras*, cada una tiene sus propios movimientos, no son iguales las unas a las otras, y en el tiempo no bailan simultáneamente, sino que hay momentos en los que bailan en “canon”, que es el término utilizado en ballet para referirse a que cada bailarín o grupo tiene su punto de comienzo y de final distinto a los demás. En el segundo 0'16'' de la grabación se puede apreciar como cada bailarina comienza sus *ports de bras* posteriormente a su compañera anterior, el segundo 0'42'' también es otro claro ejemplo de “canon”. Principalmente se ven los movimientos de brazos, que es lo que tiene importancia en este caso porque simulan las manecillas del reloj, pero también en momentos puntuales observamos lanzamientos de piernas y giros como en el segundo 0'51''.



Tras la pequeña introducción del cuerpo de baile, caracterizada por ser una alusión directa a las horas del reloj tanto por el número de bailarinas como por la disposición de sus brazos, que en muchos momentos se colocan como si fuesen la agujas del reloj, comienza el solo de Letizia Giuliani en la zona superior de las escaleras, en el minuto 1'38'', moviendo sus brazos de forma vaporosa y calmada aludiendo, una vez más, a las manecillas del reloj. Esta parte del escenario es elegida de forma estratégica como lugar idóneo para deshacerse de su vestuario y quedar semidesnuda con el torso al descubierto, solo escondido por una fina capa de maquillaje dorado. El modo en el que la bailarina se deshace del vestuario es brillante, es muy sutil el momento en el que desabrocha el nudo que sostiene su vestido en el cuello, y aparta su ropa de la escena con gran soltura dejándola caer por la parte trasera de las escaleras ocultándola al público y gestionando su espacio para bailar de modo que nada le impida ejecutar sus pasos con destreza.



Letizia Giuliani, *port de bras y cambré*.

Su solo consta de multitud de pasos, como los lanzamientos en el minuto 2'16'', los lanzamientos y las elevaciones de piernas se diferencian en la rapidez del movimiento, los lanzamientos son más rápidos, y las elevaciones son lentas y requieren más equilibrio, conseguido por la pierna que se queda de base, además en muchas ocasiones, aunque no necesariamente todas, las elevaciones comienzan siguiendo el esquema de *coupé*, *passé*, *attitude* y *développé*, que en el caso de la grabación se puede ver en el

minuto 6'43' o en el 7'01'', donde se ven claramente los cuatro pasos anteriores hasta tener la pierna totalmente estirada.

Tienen gran importancia las piruetas, apreciables en el minuto 3'05'' y los adagios (movimientos lentos) acompañados de *arabesque*, caracterizado por ser una posición lateral del cuerpo utilizando una pierna como base, estirada o en *demi plié* (flexionada), y la otra extendida en el aire o apoyada en el suelo y hacia detrás. El *arabesque* puede ser abierto (*ouverte*) o cruzado (*croisée*) dependiendo de la posición de los brazos. En el caso del minuto 2'18'' se encuentra con la pierna apoyada en el suelo y los brazos se giran de modo que se enseña la espalda al público, siendo así la tipología de cruzado. También es esencial efectuar correctamente el *balancé*, que es el movimiento en el que el peso del cuerpo pasa de una pierna a otra, es decir, cambia el punto de apoyo de una pierna a la otra, este cambio de peso en el eje se aprecia en el minuto 2'42'' al 2'45'' cuando pasa de la cuarta posición de los pies en puntas de un lado a otro con un *passé* en la transición.

El solo termina en la parte baja de la escalinata con una sucesión de piruetas que se efectúan de forma simétrica hacia la derecha y la izquierda, acabando algunas de ellas en *rond de jambe*, manteniendo una pierna como base mientras la otra crea un círculo alrededor del cuerpo y sin despegar la punta de los pies del suelo como en el minuto 3'10'' y el 3'24''. Es en la zona baja del escenario desde donde Giuliani observará el solo de su compañero, variación que del mismo modo que la de ella, comienza en la parte alta de la escalinata.

Ángel Corella comienza su solo en el minuto 3'30'', y denota gran complejidad por las múltiples piruetas que hace terminando en cuarta posición infinitas veces, como muestra la imagen que acompañamos. La cuarta posición se caracteriza por requerir cruzar las piernas adelantando una de ellas, de modo que los dedos de un pie coincidan con el talón del otro pie dejando una separación de más o menos 20 centímetros, aunque esto dependerá de la persona. Es una posición cómoda para terminar piruetas ya que amplía la base y no demanda tanto equilibrio como podría necesitarse al acabar en quinta posición.

La destreza de los hombres en el mundo del ballet y la tipología que ensayan son los “grandes saltos”, los cuales pueden ser de distintos tipos, los verticales o los

horizontales, como es el caso del minuto 3'55'' donde el salto contiene una pirueta que desplaza al bailarín horizontalmente.



Ángel Corella en cuarta posición en los pies

Este solo es menos duradero en el tiempo, y se da mientras Giuliani observa, tal y como muestra el minuto 3'48'', la labor de su compañero. El resto del cuerpo de baile le acompaña bailando desde la parte baja del escenario.

Letizia Giuliani vuelve a subir a lo alto de la escalinata para comenzar allí el paso a dos en sí en el minuto 4'08'', diferenciándose de la coda en que el paso a dos es más lento y se compone de *porté*, que es el momento en el que la bailarina es levantada por su compañero, como en el minuto 4'37'' o en el minuto 5'27'', de *promenades*, que es el paso en el que la bailarina pasea alrededor del bailarín, en este caso se puede observar en el minuto 4'40'' hasta el minuto 4'47'' con la peculiaridad de que el bailarín también está girando sobre sí mismo, al igual que en el minuto 6'40'' y, por último, piruetas, las cuales no han dejado de ser un paso esencial en toda la pieza completa, y en este caso el ejemplo se puede encontrar en el minuto 5'00'' y en el 5'03 donde la pirueta se ve acompañado por un *cambré* hacia la espalda, o en el minuto 6'56'' cuando ya han bajado a la parte baja del escenario. *Cambré* es la curvatura del torso hacia las piernas por la parte anterior, posterior y lateral. Un claro ejemplo está en el minuto 5'48'' o el minuto 6'34'', el primero tiene una curvatura por la parte de delante, y el segundo ejemplo tiene una curvatura en dirección contraria.

La pareja de baile, en el minuto 5'14'', cambia su ubicación en el escenario y bajan de nuevo las escalinatas, reencontrándose con el cuerpo de baile que comienza a danzar en las escalinatas, en la parte alta, ya que habían estado bailando en la parte inferior. En el minuto 7'26'' y hasta el minuto 7'39'' se aprecian los tres pasos principales nombrados anteriormente en un paso a dos, *promenades*, *porté* y piruetas en pareja.



Cuerpo de baile alrededor de Laura dormida

La coda, que comienza en el minuto 8'30'', marca un cambio muy aparente en el ritmo de la música, desarrollándose hasta el final, a manera de galop, cobrando el tiempo mucho más carácter que hace que los bailarines se muevan con mucha más rapidez y eficacia en los pasos, dejando así un momento ideal para demostrar su brillantez, las mujeres su maestría con las piruetas y las puntas, y los hombres con su gran especialidad, los grandes saltos. Será la bailarina en el minuto 9'08'' la primera en mostrar sus habilidades en el escenario haciendo una gran sucesión de piruetas hacia ambos lados y terminando cada serie en *rond de jambe*, y con la ayuda de su compañero hará *porté* mediante pasos como *grand jeté*, salto con las piernas extendidas en el aire, una delante y otra detrás, como se refleja en el minuto 9'20'' y en el 9'25'', siendo el gran salto por excelencia. Corella comienza su momento de esplendor en el minuto 9'29'' con grandes saltos girados, y en el minuto 9'39'' una sucesión de piruetas en *devéloppé*, es decir, con la pierna estirada en ángulo de 90° acabando en el minuto 10'00'' en cuarta posición en los pies.

La coda y el ballet acaban con la pareja de baile en *porté* y Corella sosteniendo a Giuliani que está efectuando un *cambré* hacia la espalda. Tras la ovación del público saludan con reverencias y vuelven a subir la parte alta para dejar el escenario por el mismo lugar desde el que han entrado.

El cuerpo de baile que le ha acompañado durante todo el ballet termina tumbado en el suelo con las distintas bailarinas en diversos escalones, dejando libres las partes alta y baja del escenario para que los dos bailarines puedan terminar el ballet en las zonas más importantes y céntricas.

### 7.7 Análisis del escenario y del vestuario

El escenario en el que se sitúa la danza, que es el del Teatro de la Ópera de la Bastille en París, es muy amplio y consta de dos partes diferenciadas, la parte alta, a la que se accede mediante a una escalinata, y la parte baja, donde se encuentra un gran espacio para bailar junto al cuerpo de Laura, en el descanso del segundo tramo de escaleras. Está iluminado mediante focos, tanto en el techo, proporcionando una luz cenital, como por los laterales y el frente, para que de este modo, todo quede perfectamente iluminado. Como único decorado está la escalinata, y el cuerpo dormido de Laura ubicado en la parte central baja, siendo todo ello oscuro haciendo referencia al dramatismo del momento y también al contexto de la obra, donde ronda la muerte.



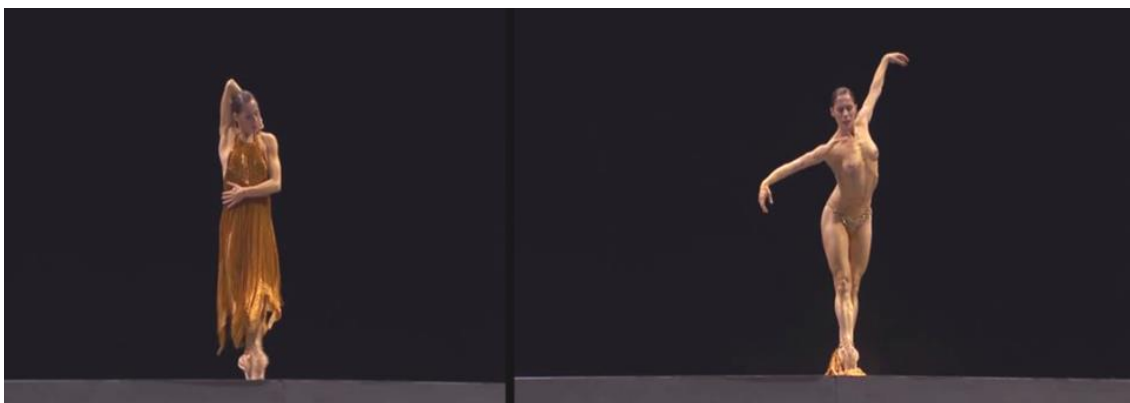
Escenario del Teatro de la Ópera de la Bastille en París

En contraste con este oscuro escenario se encuentra el vestuario de los bailarines: las doce bailarinas llevan distintos vestidos de colores, cada una con un color diferente al vestido anterior y a todos. Respecto a los dos bailarines principales, en un primer momento la bailarina también lleva vestuario similar al del resto de bailarinas, pero en poco tiempo se deshace del mismo dejando su cuerpo semidesnudo, solamente tapado por un tanga con bordados, ocultando sus zonas íntimas, y una fina capa de pintura dorada, creando así destellos y reflejos proyectados por su cuerpo que, junto con la amplia gama de colores que llevan las bailarinas, consigue crear un efecto cromático muy notable. Respecto al bailarín, también se encuentra semidesnudo, salvo por las mallas doradas que tapan la parte alta de su tren inferior. Su torso, al igual que el de la bailarina, también está desnudo y ligeramente tapado por una capa de pintura dorada.



Vestuario de las bailarinas

Como calzado, todo el cuerpo de baile lleva zapatillas de media punta, al igual que el bailarín. Estas zapatillas de caracterizan por darle a pie una total movilidad. Sin embargo, Giuliani lleva puntas, que es el calzado principal de una bailarina de ballet. La zapatilla de media punta es el primer calzado de todo bailarín para aprender correctamente los movimientos y ayudar a coger fuerza al pie, a los dedos, y a los tobillos. En el caso de las mujeres el siguiente paso es la utilización de puntas, una zapatilla más rígida que cuenta con cintas de apoyo para poder fijar la zapatilla a los tobillos y bailar con más seguridad.



Letizia Giuliani con y sin vestido



Giuliani y Corella saludando al público antes de dejar el escenario



Muestra de la posición del pie de base, Giuliani en puntas, y Corella en zapatillas de media punta



## 7.8 Galería de imágenes



Cuerpo de baile formado por doce bailarinas en alusión a las horas



Corella y Giuliani bajando la escalinata





Giuliani en *développé*



Bailarinas recreando las manecillas del reloj con sus brazos en esquema piramidal



Letizia Giuliani con el coro a sus espaldas



La Cieca le da el rosario a Laura mientras Gioconda observa. De derecha a izquierda Deborah Voigt, Ewa Podlès y Elisabetta Fiorillo, imagen tomada el 20-11-2017 por la autora del trabajo de <https://www.youtube.com/watch?v=qAueXMs29IM>



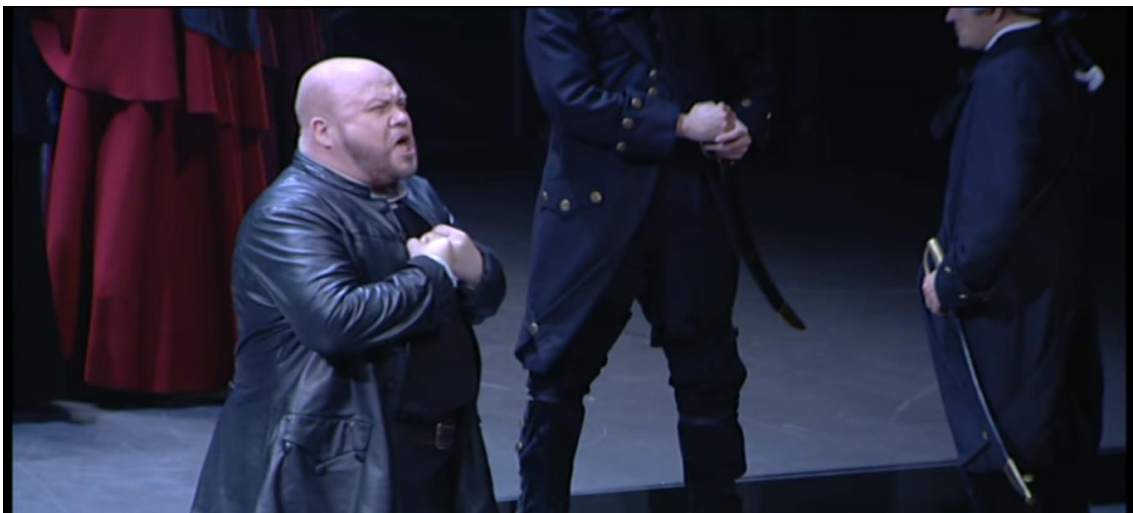
Carlo Colombara como Alvis , imagen tomada el 20-11-2017 por la autora del trabajo de <https://www.youtube.com/watch?v=O3YLGpaI6Fs>



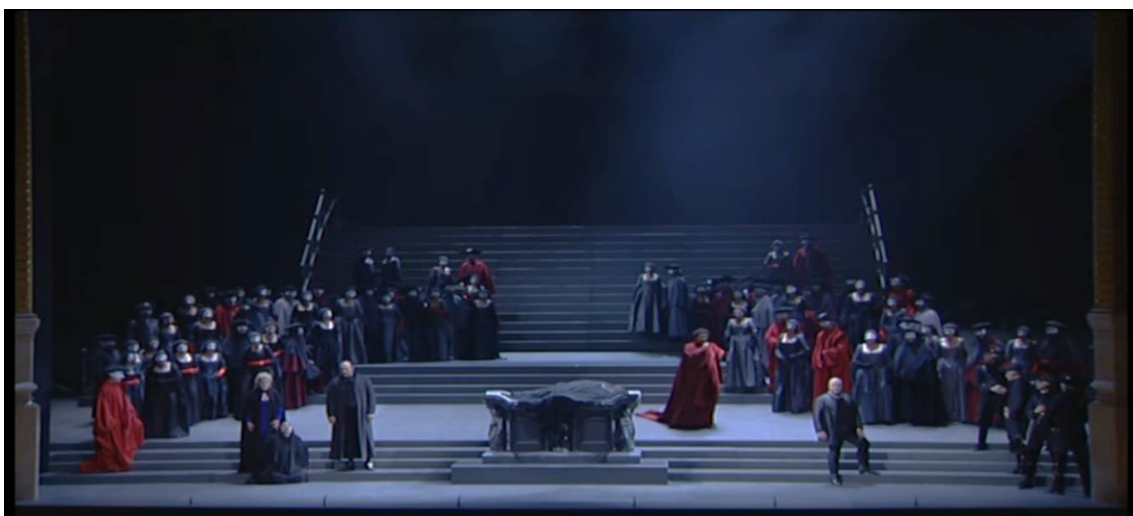
Coro enmascarado, imagen tomada el 20-11-2017 por la autora del trabajo de <https://www.youtube.com/watch?v=O3YLGpaI6Fs>



Carlo Guelfi como Barnaba, imagen tomada el 20-11-2017 por la autora del trabajo de <https://www.youtube.com/watch?v=O3YLGpaI6Fs>



Richard Margison como Enzo Grimaldo, imagen tomada el 20-11-2017 por la autora del trabajo de <https://www.youtube.com/watch?v=O3YLGpaI6Fs>



Laura dormida en el centro, imagen tomada el 20-11-2017 por la autora del trabajo de <https://www.youtube.com/watch?v=O3YLGpaI6F>





Ewa Podlès como la Cieca, imagen tomada el 20-11-2017 por la autora del trabajo de <https://www.youtube.com/watch?v=O3YLGpaI6Fs>



Deborah Voigt como Gioconda y Ewa Podlès como la Cieca, imagen tomada el 20-11-2017 por la autora del trabajo de <https://www.youtube.com/watch?v=O3YLGpaI6Fs>



Gioconda, la Cieca, Barnaba, Alvisé y Enzo ante Laura dormida y el coro, imagen tomada el 20-11-2017 por la autora del trabajo de <https://www.youtube.com/watch?v=O3YLGpaI6Fs>